Teo Hernández

Tres gotas de MEZCAL en una copa de CHAMPAÑA

prefacio de
Jean-Michel Bouhours

introducción de
Dominique Noguez

presentación de
Xóchitl Camblor-Macherel

CINETECA NACIONAL
BIBLIOTECA

CONACULTA
CINETECA NACIONAL

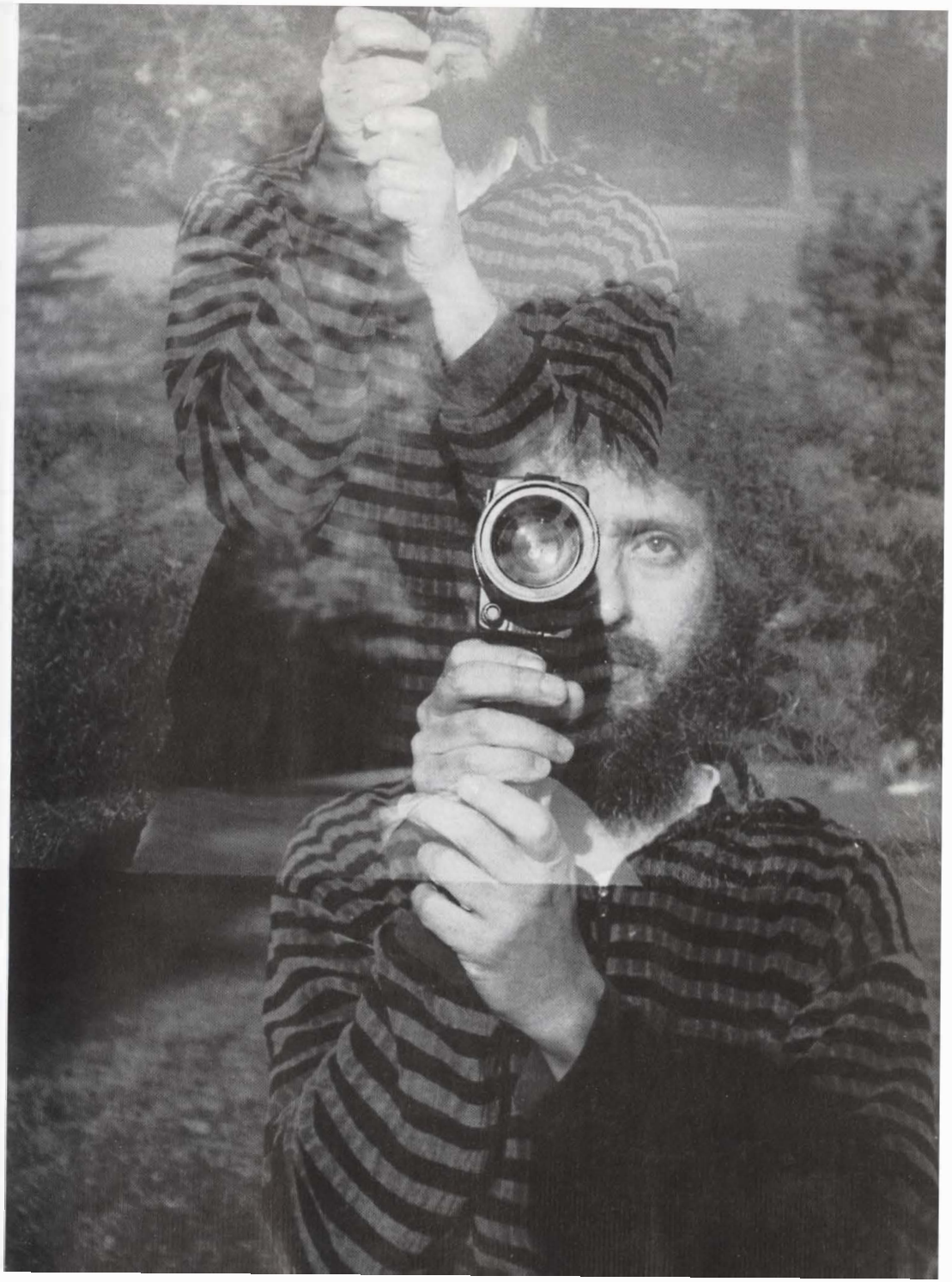
A-6108

Primera edición: 1999

Cuadernos de la Cineteca Nacional
Nueva Época / Número 11
D.R. © 1997 Michel Nedjar por las notas de Teo Hernández
O.A.© 1997 Centre Georges Pompidou
D.R. © 1999 Cineteca Nacional
Av. México-Coyoacán 389
México 03330, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

$ 72.00
JUN/2000



Índice

NOTA DEL EDITOR 6

Ju1.-1\hc1 EL BOtlllOI'R.,:
Prefacio 8

Do.111;,.lQU \<Xilfz:
Introducción 10

XÓCHITL CAMBLOR-MACHEREL:
l:1 escrilur.1 de Tco llemándcz:
un abecedario 1cm:ílirn 20

AÓCIIíll CAMIII.OR-IIACIIIRI'L:
Génesis de los filmes de la relrospcc1ira 52

F11.11<XR.1r1.1 DI' Tm Hm:\\DEZ 67
BmuOGRlfll 75

P: PACOLUCCION
O: 0,RECCION
G:Gu,0,<
F EN C: fOTOGAA.FIA EN C()t..CR
f EN B/N: fOTOGAAFIA Eh BIANCO V N':COO
M: MUSICA
E: EDte1ON
DuR: DuRACION
FOR: fOAMATO

La selección de textos en la presente edición está parcialmente basada en el libro *Téo Hemandez. Trois gouttes de mezcat dans une coupe de champagne* (Éd1l1ons Centre Georges Pompidou, París, 1997), publicado bajo la dorección de Jean Michel Bouhours. con extractos escogidos y transcritos por X6chitl Camblor-Macherel y presentados por Dominique Noguez.

Nota del editor

PARI'JSnw11ornc

En todas las formas del arte existe una tradición de obras que sólo pueden ser llamadas "secretas" porque voluntariamente renuncian al mundo de las modas, los reconocimientos y los festejos sociales del artista ··aceptado". ¿Cuántas obras en el universo cinematográfico se desconocen fundamentalmente porque han surgido no del afán de colocarse en el escalafón concedido al arte sino de la necesidad de una expresión insólita, personal, sin concesiones' Desde luego, esos autores no se autodefinen prioritariamente como "marginales" y a l'eces ni siquiera se plantean su obra ··con respecto a (lo reconocido, lo aceptado)": simplemente hacen lo que tienen que hacer. Su "diferencia" con respecto a los terrenos más frecuentados de los medios masil'OS es contemplada por ellos desde una perspectil'a justamente ajena al lenguaje de esos terrenos.

En el caso del cineasta y escritor mexicano Teo Hernández (nacido en 1939 en Ciudad Hidalgo. ·lichoacán, y fallecido en París en 1992), la dicotomía está puesta en términos tajantes; en sus palabras, "hay dos clases de cineastas: los que filman a través de una ventana y los que filman la ventana". Los primeros representan el cine ortodoxo (es decir los que apuestan por la ··historia-, es decir por la anécdota, que sólo puede ser creíble si el público olvida que es cine, que hay un aparato de puesta en escena, un trucaje): los segundos encuentran que si no hay una experimentación constante, el cine se adormece en su propia inercia y mantiene adormecido al espectador.'

• Filmar a 1r.11és de ,¡ ventana implica preci,ameme hacer que el e,pectaelor ohide la remana (el encuadre. los medio, del une, el lenguaje cinematogr.ifico))' 1ólo afí :e identifique rnn lo., persona¡e, y experimente la \';Jl,1r:i1•. Filmar la 1-ema1u el pR>pio de cineasta, que no se re,,gnan a adom,ecer) 1cr adonnecidos. """o que ames de contar una hi,1oria cualquiera o de hacer una ohr.1 filmic-a detenninada. requieren conom lo má, J)Othle e!c medio. e!c lengua¡t,. N herramienta. e,J metáfora: \·· fi¡an en la 1en1an.1. o mejor dUCho. como en d cuad<J de \\agrille. se dan cuenta de que el P"""I< 1cria meXJ\teme ,m la 1en1ar.a. y 11ce1er,a lele ahí que les fa,une má1 la relanón pa11.11e-ren1ana que la po1ihilidad. tan 1¡¡(or.1da por to, ·cinea,ta, de catar,11. ele oh1dar la remana. es decir de ·comar una lu,1oria" como fin)' no como mt'dio).

Acaso la última diferencia -pero son ya palabras de la crítica, no de estos autores que filman la ventana, o que la escriben, o que la pintan- es una apuesta por la lucidez. Aunque Hernández afirma buscar un punto intermedio entre ambas posturas, es evidente que su obra pertenece a la segunda. Acaso su mejor definición es ésta: "Voy de lo interior a lo exterior".

Teo Hernández emigró a Francia para consagrarse a una obstinada, rabiosa y rigurosa vanguardia:' su obra fílmica. compuesta por ca·si 200 películas de muy distintas longitudes (desde 7 segundos hasta 300 minutos) y formato·s (8, super 8 y 16 milímetros, l'ideo), es ca·si tan copiosa como la obra escrita que la acompa,,a)' le busca un sentido O.TO páginas manuscritas repartidas en 31 cuadernos).

Este volumen se basa parcialmente en el libro Téo Hernandez. Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne (Centre Georges Pompidou, París. 1997), editado como complemento a una retrospectiva del cineasta mexicano." El anexo filmográfico ("Génesis de los filmes de la retrospectiva") ha sido escrito por Xóchitl Camblor-Macherel, adaptándolo a la presentación en México de algunas de las películas de Teo Hernández.

[D. G. D.J

' Su e11adia en Europa no le 1mp1dió mantener comacro con ,u1 raice1. como cemfican rano, IUJl a ,\léxico par, l'er amigos. pa1s.1¡e, y... filmar; en ,u, cuaderno, hay pormenorizadas descripciones sobre todo de do\ 1iaje,, uno en mayo ele 1989 ("Comencé el filme en b mañana, en la igle1ia de San Miguel: en 1cguida filmé ta igbia de Je,ús. donde e,1:i enterrado Hemán Cortés, la calle de Regina. el Zócalo, la Catedral. la, mina, del templo a11eca. la Ac-ademia de San Carlos. el me,raelo. lo, dan1.an1es indígenas. Llené dos c-a-»,eue,") y O!ro en julio-agosto de 1990 !"Comencé et filme mt'\Jrnno en c-Ja de m¡ hennana con un caracol. En ,;eguida 1i1a1 de su ¡ardín) más tarde, en el centro del pueblo. un,1 1i,1a de do, templo,.· ·c11a ron Pedrito. el r1den1e amigo de Anem11a. Nos recibió 1u madre)' al poco tiempo llegó él. Muy amable. Cuando pa1é a con1uha)' expu1c mis problema1 me dio el nombre del espíri!U al que debo inl'ocar: Emanuel Garria.· ·v¡ un c-anel en et metro: Edipse de sol' Rerorrcr.i catorce Estado, del paí; con una sombra de 260 kilómeuos." "Proyección en el IFAL. Texto leído por José Amomo llcaraz. Estm 1eron presente, mi, anugo1 Amomo Campomares. Enrique Estrada, Jo1c lm, García. Gabriel Cano. Genaro Enriquez, Rafael Sumohano. Paco E1rnhedo. afí como anugo, de ellos. Ln periodi,1a de Radio EduCJción me emrelistó y un fotógmfo del diario .\oiedad, me tomó una foro en compañía ele A Campomares l' ,I.A. Correa.").

" Pane ,u,1ancial de la memoria)' cuidadosa rerrospecti!'a lle1aela a cabo en el Pompidou - y además elemento significati!'O y rerelador de la obra de Llemandez- son los clmt1S. En algún momento el nnea,ta 1c da cuema de que con los descane,, de e<lioon. es decir con el mat(' rial que ha eliminado en el montai< de una de 1u1 cimas. podría hacer una petín1la paralela: ·s;)O uniera 1odo1 los descanes de t'dkión de mi1 filmes e hiciera un ·doble de cada filme. el conjumo podría 111ular1e lt1 otra filmogmfin". En fm ncé; , "desrane1 • se alude como cblles, palabra que li1eralmen1e "gmfica ·caidaf. A1í. Hemánde, jugó con 10! lénninos: esa otra filmografil era también la caída mítica.

Prefacio

Jean-Michel Bouhours

De finales de los años sesenta, fecha en la que se instala en Francia, hasta su desaparición prematura en 1992, Teo Hernández realizó una profusa obra cinematográfica. La calidad de sus películas lo hizo indudablemente uno de los principales protagonistas del cine experimental francés de este último cuarto de siglo, demasiado desconocido y dejado como materia pendiente. Sin embargo, el contexto de un cine de la "nada" (económica) y por lo tamo del "todo" posible es en el que se han producido sendos encuentros fértiles y en el que Teo Hernández llevaría a cabo el nuevo enfoque de su cámara. Abandonaría entonces su primera vocación de producir imágenes de cosas para implicarse en el deseo del conocimiento -el eros platónico- que hace que el prisionero de la caverna recorra el camino del mundo sensible al mundo inteligible. En Teo, dicha anamnesia era érica.[1] Así como al modo de Carlos Castaneda, quien bajo la influencia "iniciática" de un indio yaqui y de un indio mazateco se había transmutado de etnólogo en autobiógrafo, Teo Hernández vuelre la vista en busca del... Águila, ese Invisible, ese negro sublime y absoluto, que sólo cuatro explosiones de luz revelarán sin jamás develar la intangibilidad.[2] Cuando aborda el Grial, Hernández lo considera como metáfora cinematográfica del cosmos: la metáfora no es tanto la imagen que ella vincula, como su evocación.[3]

Desde *Salomé,* cinta en la que permea su admiración por Osear Wilde, a las últimas obras en que su cámara se aturde con la coreografía de Carherine Diverres y Bernardo Monter. pasando por la tetralogía del *Cue,po de la Pasión* en la que vuelre a risirar con toda libertad -interprerarira)' risual- las mitologías cristianas e indias, el cine de Teo Hernández está hecho de movimientos que apuntan a "liberar" el ver, de las leyes contingentes del ojo; todos los movimientos de su cámara, lentos *y* suspendidos al principio y luego rápidos *y* secos como el relámpago ames de los sintéticos acelerados o cámaras lentas del último periodo, intentan traer "la imagen lo más cerca posible del impulso nervioso".[4]

Sabíamos que filmar en Teo Hernández era un acto cotidiano, casi biológico, viral, que no podía tolerar ausencia. La publicación. aunque parcial, de sus cuadernos muestra lo mucho que su escritura estaba ligada a la elaboración de imágenes y sonidos. El escrito precede y acompaña el acto fílmico hasta *Mesures de miel el de lail saul'ages [Medidas de miel y /ecbe salmjes.* 1981-841, en que la redacción de notas participa en la elaboración de imágenes, se inserta en el montaje y sigue el transcurrir de la película. El escrito revela también lo mucho que la obra, cual una telaraña, es un perpetuo devenir, una perpetua mutación.

Gracias a esta relación inédita de lo escrito)' de lo risual, esta colección no es un libro clásico sobre el cine. Asistimos. deslumbrados -cualquiera que sea el sentido de lectura elegido-, a la elaboración en tiempo real de un Ver que ha prescindido de imágenes.

1 l'er -anamncsia en el alx. 'Cedario temático.

2 El d011 del águila de Carlos Castaneda (F,ditians Gallimard para la tr.1ducción fr.mcesa, París. 1982 !traducción mexicana: Ediri,ión. 19821) m uno de los libros de cabecera de Teo Hemández. (En sus cuadernos también menciona El SL!/!,1111liaami/o de poder y El fuego 111/enorl

3 Ciena.s secuencias de películas de Teo Hemández. emre ellas l.achma lbnsfl [19' 1. funcionan como metáfora, reílema1 del d,,po,1111-0 de risión: la cámara fi la luz solar (lámpara del pro)ectOr) filtrada por el decorado. los actores *y* sus reile¡os (la pelírul:i). Ahi 1·ol1emo, a encontrar el t'S(Juema platónico de lo visible.

4 ler el fr.1gmento -o¡o· del Jhen'<lino tematim. En Gm[l/11!>d')mr [Rawm>< de Olli. 1981-S.11. el ojo t'I un órgano 1¡n mirJd1

Introducción

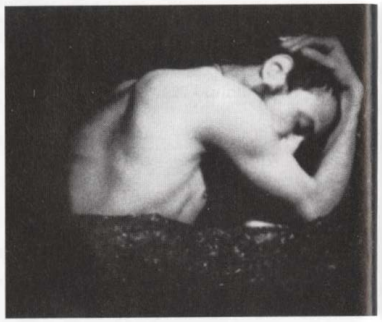
Todo este dolor, toda esta belleza

Dominique '.\oguez

Puesto que la voz te es dada.
oh poeta. todo lo demás te es quitado.

Marina Tsvetaieva

Querido Teo:



1.t'\A IMJIA

Por tercera vez en dos años. acabo de buscar en vano tu lllmba en el Pere-L1chaise. Recordaba que estaba a ras del suelo. sin lápida, a un lado de un pasillo de la sección 2. La última vez que fui, había ílores, nalllrales o artificiales, chucherías, como en tus películas, poemas en francés o en español depositados por tus amigos. Caminé sin rumbo bajo la tenue lluvia de esa tarde de octubre, pasando cinco o seis veces frente a la tumba de Félix Guattari. muy cercana, pero la tuya no, nada. Cienamente nunca he sabido buscar bien. Pero quizá hayas dejado discretamente ese cementerio como dejaste la calle en que vivías en Saint-Ouen o ese estudio que tuviste durante un tiempo cerca de un taller mecánico en la Bastille.

Pero siempre te han gustado los cementerios. éste en panicular. A menudo has filmado aquí. Cn día hasta realizaste Jo que llamas en tus cuadernos un "proyecto diabólico": filmar a tu madre entre las tumbas. Como Jo explicas en la película *Sara,* que le dedicaste: "Sí. te hice venir de léxico para traene aquí. al cementerio, esperé meses enteros. [...] Sí, es la vida que me diste y ya está: también me doy cuenta de que eres dadora [...] de muerte [...]. Sí, me enseñaste a amar los cementerios como se ama un cuerpo -me mostraste tu terreno, tu espacio...'> En un proyecto de guión del mismo ai'lo, *Les trois* ,M.

> \er-Pére-L1cha11C· en el abecedario 1cnti1ico. l\. del cd,torl

[las tres M.], ¿no relacionaba extrañamente (y sintomáticamente) a la Madre, a la Virgen María y a la Muerte como las tres encarnaciones cristianas de la mujer?

Así aparecen de golpe dos de las grandes características de tu obra: la importancia del tema de la muerte *y* un poderoso sentido metafórico. "Todas mis películas", escribiste en 1982, "son un diario: diario de la soledad, de la espera, de la esperanza, del sueño y, de hecho, de la muerte..." Para el cineasta, agregaste poco después, "el cine es el camino de la muerte. Es la puesta en escena gradual, ineluctable [del su propia muerte." ¿Siniestra premonición, que da a tu obra entera una iluminación lívida? Más bien: rasgo típicamente mexicano, como lo haces notar tú mismo ("la muerte en México está a ílor de piel") y como ya lo había mostrado Eisenstein en la película que te abrió al cine: *¡Que viva México.'*Ll muerte es en tu obra como la otra cara del deseo, como la sombra cargada de la belleza solar que ilumina todos los planos. Cementerios, tumbas, pequeñas calaveras, actores en poses que recuerdan descensos de la cruz: ahí está por sus lugares, sus accesorios, sus rilllales, sus símbolos. Pero también como personaje familiar. casi benévolo, en perpetua metamorfosis pues es el dueño secreto del mundo, la sangre negra que irriga a los seres y las cosas)' que los hace pasar, como en tus películas. de una apariencia a otra.

Entre paréntesis: quizá sea eso. esa doble aura, ese enraizamiento en un sombrío y fúnebre más allá. lo que siempre ha distinguido tu obra de esos trabajos experimentales que tan próximos parecían y que nos dieron también mucha alegría, en París, hacia 1976 o 1978: las de María Klonaris)' Katerina Thomadaki, las de Stéphane Marti o Michel Hedjar.

Hay que apuntar además que en ti la muerte no aparece jamás sola. Escribiste: "La muerte es la reina, la mujer de Dios. Dios)' Muerte: la pareja divina··. En otra ocasión, a la manera "estructural" que marcó los años setenta. imaginaste una película que consistiría en el "congelamiento" de un fotograma en que se vería un sexo masculino en erección *y* de otro en que se vería una calavera. Alternancia capital, la del deseo y de la muerte, que domina tu obra y le da su resorte principal. Energía ciega y fracaso, impulso *y* luego recaída, fulguraciones seguidas de un amargo renunciamiento: así fue lll creación, así tu vida. Prometeo azteca que lle\'aba en un flanco su águila devoradora.

Pues en todo fuiste doble, y esto fue tu fuerza y lll cruz. :El mexicano", escribías, "liga el pudor del indio y la obscenidad del español, la austeridad)' el lujo bárbaro. El poeta y el brujo. L..J Con mis películas amalgamo la austeridad española y la barbarie azteca. Quiero decir con ello la desmesura, la puesta en escena del mundo que, en los aztecas, enlazaba al hombre con las divinidades. [..] Un mundo geométrico, de líneas, de austeridad, y un mundo en que la naturaleza [es] reventada, deificada por la visión del hombre." Eso Jo dice todo. El carácter resplandeciente de tus películas, con lentejuelas, lujoso. hechas con casi nada: esa pacotilla -perlas. bolas de vidrio, velas, copas, espejos, ílores, lobos, velos. chucherías- transfigurada en tesoro de Ali Babá, en atuendos de sultán o de bailarina por los golpes de varita mágica de tu cámara: el simple pan. el simple vino de cada día cambiados en manjares divinos; la

adolescente belleza ele desconocidos encontrados en Marruecos, en Marsella, en Barbes. o la gracia de amigos pacientes cargando tus planos con más intensidad fotogénica que ni las más graneles estrellas ofrecieran jamás a las películas ele Holl$_{yw}$ood. Ascetismo y sensualidad mezclados, miseria *y* grandeza.

"Mendigos que duermen en una cama de oro", decía el viajero Alexander von Humboldt de los mexicanos que visitó a principios del siglo XlX.6 Y tú, en una ele esas fórmulas poéticas recurrentes en tus cuadernos: "Llevo la huella ele amores inextinguibles. Esos gestos que hago. ¿ele dónde vienen.! ¿Del indio o del españoJ? ¿O ele ambos?" iDel admirador ele Osear Wilcle que transmuta en largas pavanas sensuales la historia ele *Salomé* o del católico que celebra en una inmensa tetralogía (*Cristo, Cristales, Lacrima Christi, C/'Clab* la Pasión ele Cristo! ¿Del místico que sigue, elemento tras elemento y estación tras estación, las vicisitudes ele la cosmogonía maya o del paseante nostálgico que capta modestamente todos los rincones de Belleville o del Panier (en Marsella) amenazados ele desaparición?

Todo al mismo tiempo, sin eluda. Pues "somos a la vez fénix *y* serpiente, lava de volcán o ílor de manzano o una simple etiqueta anodina sobre un baúl cualquiera." Tocio al mismo tiempo, pues todo merece ser *tragado* por la cámara en una película única y continua.- Tocio al mismo tiempo pues todo está ligado, por la metamorfosis[8] o la metáfora. "Una metáfora es elástica como el l'iento. A fin de cuentas, no hay que dejarse encerrar por la geometría... pues ella se ruelve móvil, se mueve como el agua."

"Corno el agua": es el momento ele hacer aparecer la noción ele lo barroco, abundantemente empleada de manera usual por los que escriben sobre tus películas, Raphael Bassan, por ejemplo, o Gérarcl Courant. ¿Acaso Jean Rousset no ha atinadamente definido la fachada barroca como el reflejo en el agua de una fachada clásica? Eso no solamente es válido en arquitecwra (que por poco se convieite en tu profesión), pero parece escrito para tus imágenes. En la proliferación ele definiciones que das del barroco en tus cuadernos ("El barroco es la estrnctura del alma, su esqueleto"; "El barroco es, de hecho, la búsqueda del paraíso perdido"; '·El verdadero barroco es la puesta en escena ele la muerte", etcétera),

6 Cilado en el Cuaderno *10.* p. 6. mayo 16 de 1989.

- Filmar. escrihe1. el -una opernción ligada a la mnrición: uno ingifü y uno expulsa-. Comparas :hÍ a la cámara a -un anna lrinchante. un obje10 ele guen:1. escudo que e, al mismo liempo un el¡ieio- (Cuademo 22, p. 20, octubre I de 1990.) Y en otra pane: "Hacer un filme sin tema l' ,obre todo sin límites ele tema. es Jo que quisier.i llamar 'el tocio-, filmarlo tocio. sin po:ocupar:,e del tema o los límites. t:na inmensa corriente ele inügene1 que cle,filarían como un:, ma,a mól1il ante los ojos"; "El objetil'O último sería no realizar más que un único filme" (Cuaderno 10. julio 11 ele 1981). \' toda1ía más, -L'n pro¡ecto, film:ir por tocias panes: entrnr en las casas. las fábricas, los lr.m,s 1..1 En suma, filnmlo tocio. t:n filme entero sobre un país entero- (Cuaderno 2. p. 8. diciembre 18 de 198ll.

8 :F., la idea de metamorfosi\ que e,tá en la base ele esos filme,-. clim de ltrcril1111Cbrist,)' ele las pelírnlas ele la misma épocl (Cuaderno -. p. 11. diciembre 18 ele 1983).

una l'Uelve de manera paradójica: es precisamente un sinónimo de... clasicismo. Ahí l'olvemos a encontrar la elasticidad conceptual. incluso preconceptual de rus escritos. vil'OS y burbujeantes como una lal'a nunca enf'iada. ;\O hay que buscar lo tajante de definiciones claras y fijas. Esos escritos son ellos mismos barrocos, en gestación, más poéticos que realmente teóricos. Menos que la luz quieta del mediodía, ofrecen la iluminación intermitente ele una serie de relámpagos en la noche. Pero, sobre este punto, alumbran perfectamente tus películas.

"El verdadero barroco", como así lo escribes, "no es exceso sino rigor. exigencia interior. Es control permanente ele la pasión. El barroco es una prueba en la que el ser enfrenta el caos del mundo y la pasión de la forma se vuelve exigencia del espíritu." Y, en otro lado: "El barroco (un barroco consciente de sí) alcanza el rigor clásico. Si el impulso barroco lo lleva a vestir el vacío, a reinl'entar la naturaleza ahí donde [no] es (y el cine, por su naturaleza -proyección efímera sobre una pantalla vacía- es [el] supremo acto barroco), él -el barroco- es también gesto que quita, que borra, tornado, huracán que retira buscando la forma precisa, concisa, la concentración... Pues así se entiende mejor el carácter construido, organizado, *arquitectural* en una palabra, ele tu cine en su conjunto, con sus agrupamientos y sus series transversales *(Portraits, Paris saga. So11ve11irs, Films brefs...).* Y también la tensión extraordinaria, el control con mandíbula apretada *y* músculos tensos, que hacen ele cada película, a cualquiera de los periodos a que pertenezca *-/mages du bord de la me,,' Salomé* o *Lacrima Christi, Maya, La Foire dl1 Tr611e*tanto como *le Déje1111er-* un organismo vivo, coherente, dinámico. Contrariamente a tantas películas, por desgracia, del cine experimental, estamos seguros, desde las primeras imágenes ele una película tuya, cualquiera que sea la duración anunciada, que no nos aburriremos ni un segundo. Con las canciones o los ruidos ele la calle ele su banda sonora, con "rebanadas", como clices,9 rebanadas de vida y de muerte, ele cleseo[10] *y* ele pasión, bolas ele energía, vitamina C en película -que al final dejan más despierto, más conmovido, más vivo que lo que estábamos al principio. Y ello, para ti, es violentamente premeditado: '·EJ espec-

XL'ESTRA SEÉ'ORA DE PARÍS

9 ·rm11cbes. en español ·rebanada,·. ¿De qué' De cualquier cosa.1...1 Rebanada ele espacio. de luz. de color. de tiempo. El dibujo iaja el esp:1. ci<((Cuaderno 15. pp. 33-35. enem 1- ele 19n. En 1986-8. reuniste 1arios filmes bre,es bajo este título ele Rfix11111das.

10 ·L, pantalla es la \'fa Lártea en la que se reflejan nuestros deseos" (Cuaderno t. p. 19. noviembre 11 ele 1982).

tador no debe perder el conjunto de la película. Su atención no debe ser molestada por un elemento subliminal. La película debe ser tan formalmente impecable, que incluso se inserten sus 'defectos' en el momento adecuado."

Ello fue cierto también - e s e barroco ·'clásico", esa tensión, esa lógica en acción en las profundidades, ese voluntarismo c r e a d o r - en el paso de una técnica *y* de una estética a otra (pues, como Picasso, como los grandes artistas, tuviste "periodos"). Pero es necesario, para comprenderlo, volver hacia atrás.

¿Cómo empezó todo! Bajo los mejores auspicios, lo contaste tú mismo: en México, en 1959, una noche en que se proyectaba por primera vez el montaje de Marie Seton *y* Paul Burnford de *¡Que Viva México!* de Eisenstein [montaje llamado *Time* ill *tbe* 5111i, 19391, en el cine-club de la Facultad de Filosofía *y* Letras de la Universidad de México. Esperabas encontrar otros cinéfilos *y,* efectivamente, conociste a Antonio Campomanes, con quien empezaste a hablar apasionadamente de cine y a soñar en lanzar un movimiento, estimulados como estaban en ese momento por el ejemplo de la Nueva Ola en Francia. Así escribirías un manifiesto ·'sobre una hoja de papel kraft marrón" y decidirías, a pesar de que tus padres veían en ti un destino de arquitecto, "dedicarlte] a [tu] sueño de siempre: hacer cine."

¿Qué influencias recibiste? ¿Cuáles fueron tus referencias? Literarias y poéticas al menos tanto como las cinematográficas. Las primeras imágenes que filmaste. en 1960, en el Instituto Francés de América Latina de México, ¿acaso no fueron consagradas a la biblioteca y luego a la visita de André Malraux? A veces citas a Borges. Recuerdo también que un día hablamos mucho en Marsella - y luego otras veces en P a r í s - de Ramón Gómez de la Serna, a quien admirabas mucho; al final, tus cuadernos son testimonio de una viva *y* persistente veneración por Marina Tsvetaieva.

En cuanto a los cineastas, además de Walt Disney y Dick Powell en tu infancia, y los que descubriste hacia 1959-1960 en el IFAL (si no me equivoco: Cocteau, Melaren, la Nueva Ola francesa), citas esencialmente tres: Markopoulos, Anger *y* el anónimo autor ele *Pink Narcissus,* película homosexual ele los años sesenta. Y no es de ninguna manera seguro que los hayas visto antes de haber filmado tus primeras películas, las lentas películas en blanco y negro bastante glaucas del principio, las películas mediterráneas, solares, ventosas que les siguieron, luego las primeras obras ambiciosas, con encuadre, posadas, ceremoniales, que marcaron verdaderamente tu entrada en el mundo del cine experimental.

Era la época ele *Salomé* (1976), tiempo en que proyectabas tú mismo tus películas en 8 o super 8 milímetros, filmadas a 18 imágenes por segundo, con un pequeño proyector de sólo 12 imágenes por segundo. Películas lentas, hieráticas, comparables efectivamente a algunas ele Markopoulos (o ele Werner Schroeter). "En los años sesenta", escribirías más tarde, "pensaba que el cine era una emanación ectoplásmica y que las figuras que se veían se desplazaban lentamente en el aire con la lentitud de una nube ele humo. Guardé esa idea que se repite más tarde en el movimiento de la gente ele mis primeras películas."

Una manera, quizá, ele sugerir que para ti el cine siempre ha sido una suerte ele vagabundeo a la vez erótico)' onírico. ·ta cámara es el falo de la mirada··, apuntas sin ambigüedad y. a propósito ele una película ele Murnau, te preguntas "si el cine es, a fin de cuentas, un fenómeno paralelo al sueño o más bien !...] una manera ele concretar. ele solidificar el sueño." En ti, dicha asimilación del cine con el sueiio es profunda, casi ontológica. No depende ele vagas analogías formales, pero ele una iclenticlacl fundamental entre el estado ele cineasta y el ele soñador. "Me doy cuenta ele que sueiio, mis películas son [un] sueño ele espieno." Y en otra pane: '·Desde hace algún tiempo, me considero !como] un sonámbulo, sobre tocio cuando filmo." 11

(Es aquí. por poco que uno se fie en las tesis psicoanalizantes de un Norman O. Brol'n, que podríamos descubrir a tu madre, o en todo caso a la Madre: "Tocia marcha, tocio vagabundeo··, escribe el autor ele *Co,ps d'amo111;* "se hace a partir ele la madre, hacia la madre, en la madre. [...] Los héroes errantes son héroes fálicos, en permanente estado ele erección; deambulando por los llanos. [...] El movimiento se hace en el espacio; y el espacio *(chora),* tal como Platón lo escribe en el *Til11eo,* es !...] una matriz; ele alguna manera, la madre *(mete,)* o la nodriza *(/itbéne)* ele tocio devenir [...], una madre devoradora. !...] Y he aquí que en las tinieblas una luz avanza: en la noche dragón-madre, el héroe-sol-hijo." 12 ¡,Cómo no equiparar ese curioso análisis ele la visión que tienes ele tu madre en septiembre de 1984: ·'Mi madre, geisha envejecida, con su kimono en los jardines Albert Khan, con el despojo japonés del jaguar, la piel japonesa ele mi padre"; "prostituta real persiguiendo a su hijo por los puentes del jardín. Su hijo se vuelve emperador ele la Cuarta Parte del cielo".)

Y un día hubo ese camino de Damasco estético: la implicación directa de tu cuerpo en la película, ya no sólo por el deseo vivido ante el mundo o los seres, sino en los gestos mismos de la filmación. A propuesta insistente ele tu amigo Michel Nedjar, que estaba filmando su tumultuoso *Cestuel* - y a quien alabarás por haber roto con el entumecimiento trágico de los cineastas-, te pusiste, desde el final ele *Esmeralda* [1977], y sobre tocio en *Co,ps abolí* 11978] (¡cuyo título es una antifrase!), a sustituir los largos planos más o menos fijos de antes por una multitud ele planos brevísimos y a imprimir a tu cámara, en cada toma, un movimiento seco. "El cine está ahí: en la muñeca. [...] El famoso ·punto ele ruptura' del que ya he hablado, y que yo situaba al exterior, puede también hallarse en el propio cuerpo del cineasta."13

11 Cuaderno 2i. pp. 3, y ss., abril 5 de 1981. "Filma(. dice, todal'ia. no consiste en ·filmar un sueño-. sino más bien en "hacer un sueño". 11:ibla, incluso de ·sueños-filme,": -Hay sueños-filmes desdichados r confusos, árido, y rJídos. Hay suerios-filmes resplandecientes, oscuros y luminosos, intensos y asociados a una memoria profunda" Ubidi.

12 -lorman O. Brown: *Le co,ps dnmour.* DenCXL Dossier de., Lettres :-<ourelles, París. 196 : pp. 6 -68. Tmd. del inglés de Roge, Dadoun.

!3 Cuaderno 6, p. 21. octubre 30 de 1983. De igual modo: ·L1 l'isión es un e,fuerzo físico- que se manifiesta por un ·impulso del cuerpo entero· (Cuaderno 21, p. ¡2, abril 8 de 19')0).

TEO HER\\\\E>EL

La comparación con el falo se vuelve cada vez menos metafórica: "La cámara, llel'ada por la agilidad y la fuerza dadas por el brazo, es una prolongación fálica. La l'ibración de la imagen, mi ritmo convulsil'O. es un acto sexual intensificado y amplificado." De ahí ese cine de montaje rápido, estilo Mekas, y, pronto, en 1981 (con, entre otras, *Nuestra Se11ora de París* o *Pan•is Beaubo11rg),* verdaderos tornados visuales, casi abstractos, con los que alcanzabas a Stan Brakhage (también en ese caso antes de haber visto sus películas)[1] y, simplemente, los pintores de la abstracción lírica. Así como Georges Rey filma en 1977 *L'a1110111; la plus grc111de imposture de taus les temps [El amo,; la mayor impostura de todos los liempo ,* decidirás incluso, un día de octubre de 1989. filmando a Michel Nedjar en la calle, ya no mirar por el visor[11] (el equivalente, podríamos decir. para el cineasta, de la tentación de la escritura automática para el poeta).

También pasaste poco a poco de Gustave Moreau a Jackson Pollock *y* de Osear Wilde a los *Cbamps 111ag11éliques.* Poniendo tu cuerpo en juego, hacías del cine un anexo del arte de torear[16] - y más que eso: "Es inútil filmar un trance", decías, "si uno mismo no está en estado de trance". Y de modo aún más bello: "AO se filma a un jaguar si uno mismo no es un jaguar".

¿Y después' Distingo dos periodos o maneras. L1 primera, la de las pequeñas películas exquisitas como *Le Déjeu11er* o *Le Ca1101ier,* filmadas en 1988 en ocasión de fiestas en casa de Marie-Noelle Delorme. convertida prácticamente en salón, parece la síntesis de las dos precedentes: es "hiperrapidez", filmada con cámara en mano con pequeñas ráfagas de fotogramas *y* casi imagen por imagen, pero luego en cámara lenta. La segunda es consecuencia del encuentro que me había permitido organizar entre tú y el bailarín-coreógrafo Bernardo Montet, y sigue a *Pas de ciel,* filmada en 1987 para el Festival de Chateauvallon, en la que éste bailaba casi desnudo sobre el techo de un *blockbaus* [fortificación] de [la playa de] Étretat, con el mar, el cielo y los pájaros para todo público. Fue la captación, en super 8, en 16 e incluso en video, de los ensayos de Catherine Diverres y de Bernardo Montet.

Pero dejemos un poco las películas. De todo ese brillante tesoro darán cuenta, pepita por pepita, rubí por rubí, collar por collar -lo sé-, decenas de estudiantes, de hacedores de tesis, de investigadores. Los dejo a su merced -quiero decir a sus exégesis (modestas y perspicaces, espero) y a su simpática preo- cupación.

Así puedo concentrarme un instante en ti mismo, querido Teo, en ti, el mercader de perlas,[17] el peatón de París, el amigo. En tus ojos oscuros protegidos por espesos lentes: en esa proliferación de pelo y de barba (reducida, bastante pronto, a una especie de piocha), en la que albergabas tu rostro mate de tímido: en tu silueta algo echada hacia adelante, en tu paso -<!el que me divertí diciendo, en un pequeño esbozo en que había utilizado tus rasgos, que era, por así decirlo, como el *po11a11te* del camello en el desierto. En ti, el Gran Silencioso, el Gran Deseante, el Gran Doliente.

Porque toda esa belleza que nos dejas te costó caro. El cuerpo filmando, el cuerpo amando, el cuerpo en sociedad, al final el cuerpo nada más, todo, en ti, tuvo su dosis de sufrimiento. "Cuando filmo", escribes, "pongo mi cuerpo en desequilibrio, apoyado en un solo pie. Como si ese peligroso equilibrio fuese necesario [al] acto de filmar. ¿El cuerpo atado, torturado, es necesario para acceder al acto creador, a su liberación? Ese pasaje en que el cuerpo es sentido por entero (pero ¿por qué en su dolor?) es la antesala de la visión." Y en otro cuaderno: "Esta noche, filmando a Bernardo, tenía el cuerpo paralizado, torcido, con ganas de orinar, sudaba, mis dedos estaban paralizados. Me preguntaba qué duende[18] era ese: la mierda, la orina, el sudor; ese algo doloroso que tortura el cuerpo." Una película como la que Michel Nedjar consagrara al rodaje de *Craal* en 1980 muestra efectivamente las penas que pasabas para filmar, haciendo encuadres insólitos, a menudo en contracampo, en cuclillas, sobre la espalda o en las más acrobáticas actiwdes.

Lo que fue cierto en esos rodajes desgastantes lo fue sin duda también en los aspectos más íntimos de tu vida. Tú que, con tus amigos, fuiste largamente para mí un envidiable ejemplo de individuo liberado, que vivía luminosamente su sexualidad -como si las imágenes del cuerpo en la gloria, de dúos o tríos que plagan tus películas o los que interpretaste *(Angle,* de Michel Nedjar, entre otras) fueran el reflejo

1 Hahb1 de 8rJkh.1ge en no1iemhre de 19R2 pero a propósito de un anículo leido sobre él en una remt:1 noneameric:ina (Cuaderno 1 pp 8 y 9. no1iembre 11 de 19R21.

11 -nesde Les llalles. 1.1 decidí filmarlo sin mir.lr la dmam. Fn ese momento me di cuenta de que el ojo e, un obstáculo. un pozo. una norma que fija la im,1gen y la obliga a ,er... una le)' le ,iento mucho m:is libre filmando sin mir.lf por el objetil'o" (Cuaderno 21, p. l. CX'tulw 12 de 1989).

16 -El ane de tore:ir e, el :ine más bello de la ge,tualidad <X:ident:il. nuno de cbnza ,:1grad:1 en el que el ge,to e,tá ligado a la conjurarión de la muene- (Cuaderno S. pp. 16 bi, 1 1-. abnl 22 de 19!l31La indlt'ación -1i„- riere a hoj:1, ,uehas inten-al:idas en lo, cuadernO\ por el autor.„Il.

17 Ayudado por la familia, bastante acomodada, tú no lo estabas al grado de no tener necesidad de trabajar para sobrevil'ir; cienos días, l'endí:1.1 las perlas en el mercado Malik. en la puena de Clignancoun.

18 -La gracia-. "el encamo": noción teorizada por Federico Garría Larca en *Juego y teoría del duende.*

exacto de la realidad. y no una recomposición imaginada o subliminada-, ¿quién sabe si tuviste ese mínimo de felicidad al que cada ser tendría derecho si Dios existiera y fuese demócrata? Me planteé esa pregunta poco después de tu muene, cuando, ocupado en la numeración de tus cuadernos que me había entregado Michel, tu albacea, y dándoles una primera lectura, me topé con una páginas manifiestamente escritas por la más viva de las pasiones, inspiradas por uno de nuestros amigos -páginas por cierto muy púdicas (pero algunas habían sido sustraídas por ti a la curiosidad ajena con un tijeretazo). "Es su energía sexual !la del cineasta] la que se proyecta en la película", decías tú mismo; "Es nuestra energía libidinal la que pone en marcha el aparato de proyección. Pero es la frustración que espera a todos los que proyectan sus fantasmas sobre la película."

La elección que hiciste de una creación totalmente libre te destinaba por cieno a la gloriosa incertidumbre del ane: a éxitos, cienamente, a invitaciones a tal o cual ciudad o tal o cual país, pero también a mucha precariedad, frugalidad, soledad. "Mi vida", escribías cuando cumpliste cincuenta años, "se conviene en una rutina [que] me cuesta rebasar. Me cuesta hablar, pensar, crear. Y la salud [...] se conviene en preocupación mayor. [..] Por el momento, todo está en calma, pero todo puede derrumbarse y terminar en un estruendo irremediable. Sigo siendo incapaz de abordar el mundo del dinero. [..] Me siento tan pasivo -más que nunca indiferente a mi destino."

Gracias al mundo de la danza, tu destino social hubiera acabado finalmente por alumbrarse quizás si el destino a secas, en su cruel ceguera, no te hubiera designado como una de las víctimas del flagelo sexual que estamos hoy en día, irónicamente, a punto de vencer.

Buscando, poco después de tu muene, documentos a enviar por fax a Hervé Gauville para la necrología de *Libération,* me topé con fotos del grupo MétroBarbesRochechou An (Michel Nedjar, Jakobois, Gael Badaud y tú)[19] que me habías dado para no sé qué publicación que yo estaba preparando y que habías "dedicado" ante mí una noche de junio de 1986 en un bar frente a la Coupole. Habíamos bebido lo suficiente como para que ese momento fuese uno de los pocos en que te mostraste a mí con la menor reserva, casi nada de esa discreción o sentido del secreto que te volvían siempre algo taciturno e impenetrable. Ahí, pronunciando frases en voz alta a medida que las escribías (o mejor dicho, por desgracia, que garabateabas a toda velocidad -lo que hace que muchas sean hoy ilegibles; recuerdo que a la mañana siguiente me reproché no haber retranscrito esas palabras la noche misma, en cuanto regresé a casa, mientras aún conservaba fresco el recuerdo--), habías empezado, con un tono de atroz autoironía, de amargura retorcida de burla, con una crudeza, una rabia en la desesperanza, en el pesimismo negro y una risa socarrona de los que rara vez he visto ejemplos tan poco "literarios", tan poco

19 Emre 1980 y 1987 Nedjar, Jakobois, Badaud y Hernández formaron el grupo vanguardista MétroBarbésRochechou Art (abreviado MBR ART). (Ver "BarbésRochechou Art" en el abecedario temático.) [N. del editor.]

afectados, tan acongojantes, a comentarme esas imágenes de tu vida, de una vida que sin embargo creía yo que estaba colocaba bajo el signo del placer y de la amistad.

Al reverso de una foto, por lo menos, esas frases legibles -y terribles- sobre tus amigos y tú: "Tres músicos en busca de la nada. Tres futuros cadáveres en busca de una música". Y en otra: "Tres putas esperando a sus galanes. ¡No vendrán nunca!" En una tercera: "Un gesto no abolirá nunca el destino. / Una copa no bastará nunca / para llenar el vino de la serpiente".

(Pues rara vez dejabas de ser poeta. Un día habías escrito: "Crecí en un mundo en que las cosas sólo eran imágenes sin nombre. Nunca conocí el nombre de las cosas". Sin embargo, casi tanto como hombre de imágenes, fuiste hombre de palabras. Las fórmulas venían bajo tu pluma como las perlas de color o las irisaciones en rus planos. Por ejemplo: "El cine es un ajuste de cuentas. Hay que saber ajustarse las cuentas con todo". O también: "La rosa es sin por qué; florece porque florece. [..] Pero '¿por qué?' es una bella pregunta, con la condición de nunca contestarla". O más aún: "Saber entrar en la piel de lo imprevisible. Volverse jaguar o terremoto".)

Tu cine, ese cine solar, tuvo pues, como tu vida, su pane de noche. Ese cine del deseo fue un cine de sufrimiento. Cine del cuerpo, pero del cuerpo en pasión. Cine cristiano, pero en el sentido de la Contrarreforma, que tuerce y tortura los cuerpos, presta a la Virgen lágrimas de sangre y sólo representa de buena gana el éxtasis porque es la apoteosis del dolor. Aunque ciñas con coronas a tus jóvenes héroes semidesnudos, parecería que son menos las coronas de hiedra y pámpano de Dionisio que la corona de espinas del Crucificado.

Toda tu vida habrá sido una transubstantación, la transformación del dolor en belleza, la alquimia pura que lleva a la Obra. ¿Qué será de esa obra? ¿Somos digna de ella? Lo espero de todo corazón. No encontré tu rumba porque ella no está en el Pere-Lachaise. Está en tus películas, y en nuestras miradas con que las veremos, siempre deslumbradas, por los siglos de los siglos.

La escritura de Teo Hernández:
un abecedario temático

Xóchitl Camblor-llachcrel

Placeres prohibidos. planetas terrestres. cuerpos de mármol con sabores de verano. jugos de esponjas abandonadas por la ola. flores de hierro. zumbadoras como el corazón de un hombre.

Luis Cernuda

Teodoro Hernández nació en Ciudad Hidalgo el 23 de diciembre de 1939. "Muy joven descubrí el cine: tenía dos o tres años; he logrado reunir así un gran conglomerado de imágenes que fueron decisivas en mi formación de cineasta. El niño construye un mundo partiendo de una imagen. Es el principio que traté de desarrollar[...]. Mi forma de filmar es alargar el placer de la visión para quedarse hasta el fin con la imagen. De niño, cuando una imagen me gustaba, me preguntaba: '¿Por qué la cortan?' Mis filmes comienzan en el punto en que los otros se terminan: en el momento del orgasmo. Es en el instante del orgasmo que comienzo a filmar, mientras que los otros conan ahí."

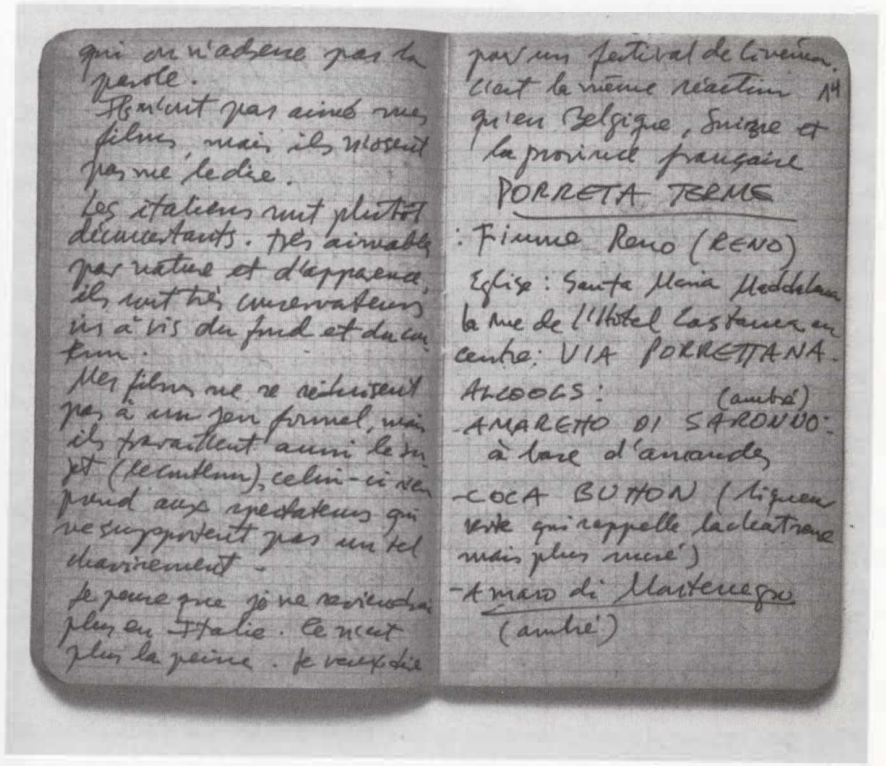
En 1959 funda un grupo para la creación de un cine independiente en México: proyecciones, cursos, discusiones, conferencias. El Instituto Francés de América Latina financia el primer filme de este grupo, realizado en 16 milímetros. En 1968, durante una estancia en Londres, Hernández pudo realizar su primer filme: *14, Bina Garde11s.* En él, una cámara se pasea por el interior de su habitación. Este ensayo le permitirá realizar en París *Un filme provocado* po,:

En el verano de 1969, en Tanger, rueda *Estrellas de ayer* y *Serge.* Un recorrido por la provincia tangerina con dos amigos da por resultado *Juanito.* Tras su encuentro con Michel Nedjar, parten juntos hacia el sur marroquí, un filme comienza a realizarse: *Micbe/ lii-bas.*

Tras varios años de viaje por Oriente (la India, Nepal), comienza a filmar *Purdab,* nombre del velo que usan las mujeres en Oriente y que en la primavera de 1976 se convertirá en *Salomé.* Una balada en Belleville, Menilmontant y en el Pere Lachaise con Gael Badaud -reencontrado en 1977-, se convierte en *Libe1téprovisoire, Cae/, Luna india* y *Tables d'biver,* donde la cotidianidad alcanza un cambio de sentido: lo cotidiano y lo imaginario se alimentan y se mezclan continuamente formando una sola sustancia,

un canto único que desborda los límites del marco consuetudinario)' se proyecta en el espejo del cielo.

Lo que Teo filma es una imbricación total entre su vida y su obra, escrita y filmada: "Mi único fin es la muerte. El único punto, la única meta que un cineasta, un artista, puede tener. Entre el momento actual y el de mi muerte hay un espacio en donde todo lo que suceda es obra cumplida. Esta 'línea' que se acorta de día en día, encuentra en el filme su reílejo, su desarrollo, su ilustración. Se vuelve la línea ilustrada que ata de nuevo este instante al último" (12 de diciembre de 1983).



PÁGJ\\ DEL DIARIO DE TEO HER\Á\DEZ

Los pequeños cuadernos en que escribía su diario, siempre lo acompañaban en su bolsillo; junto con su cámara fotográfica o cinematográfica, eran parte de su cuerpo, su tercer ojo. En ellos puso por escrito los más mínimos detalles de su cotidianidad; cada nota iba precedida por el lugar, la fecha y la hora. Clasificó la documentación por temas: poemas, guiones, filmes... Además de sus casi 200 filmes, dejó

miles de fotografías. Un festín magníficamente servido para las futuras ge-neraciones de cineastas. Todos sus filmes (sin contar la vasta documentación que dejó sobre su filmografía, sus guiones, poemas y noticias técnicas) son la pantalla de su vida, un verdadero banquete en el que cada película nos propone un menú diferente. Su obra entera es "un espejo en donde se refleja el cielo", una visión barroca ele la vida.

Para él, el cine era un intento de trabajar en lo vivo y en la sustancia misma de la metáfora: "un tercer ojo que hace absorber el todo por ese orificio/pasadizo que lo capta, lo traga y lo devora todo, donde todo se consuma y se consume, arde y se transforma. El orificio utilizado como pasadizo por el sueño y como cámara nupcial por la muerte. Orificio que hace pareja con el tercer ojo".

La obra escrita ele Teo Hernández se compone de 31 cuadernos redactados entre 1980 y 1992, en total 1,770 páginas: "Si estuve siempre impedido de comenzar un diario es porque la memoria me faltaba. Pero hoy ella comienza a abrirse un camino. Yo diría que es como alguien que busca su camino a través del tupido follaje del bosque y no oye más que el ruido que lentamente se le aproxima. Así que procedo de manera arbitraria: doy marcha atrás y comienzo estas memorias" (24 ele diciembre de 1980).

Cuando uno lee esos diarios, siente cómo esta simbiosis entre vicia y trabajo fue intensa: sus lecturas, paseos, viajes, deambulaciones diurnas y nocturnas son consignadas hasta los menores detalles y frecuentemente resultan "doblados" por las imágenes cuya génesis está alú inscrita. Su filmar cotidiano fue su respiración vital. "No hay que dar importancia a las palabras", escribió, "sino a las imágenes que ellas despiertan."

Teodoro Hernánclez vivió para filmar la película ele su vicia, y al mismo tiempo filmó para leer su vida: un diálogo consigo mismo que necesariamente pasa por el otro. "Esta noche, la del 31 de diciembre de 1979, instalé mi cámara sobre un tripié delante de la ventana abierta que da hacia el oriente y la puse en marcha luego de calcular que funcionara toda la noche. Mi finalidad: filmar el paso de un año al otro, ele una década a la otra. Testimoniar con la imagen el nacimiento de una nueva época que siento que será agitada, vital, estimulante y difícil. Mi película *Lacrima Christi* y las que haré después participarán de ese ritmo vertiginoso en que el mundo está aferrado a una gran velocidad. Forman parte del filme, desde ahora, esta noche, el cielo, las nubes y la luz del alba del nuevo año."

Teo "entró" imágenes al mundo como se dice que uno "entra" en religión. Con el mismo fervor, con la misma convicción hacía nacer, de insospechables fuentes en lo cotidiano más banal, el número de oro de su espacio-tiempo. Mago, poeta, adivino, descubría el ritmo y la esencia del juego con la muerte; se obstinaba en filmar la ventana antes de que uno viera a través de ella, lo que nos permitía ver la esencia antes que la anécdota. Con su cámara dibujó su vicia: cada filme ele Teo es una declaración de *amour /011,* 18, 24 u 8 declaraciones de amor por segundo.

En el cuaderno 31, el viernes 19 de junio de 1992 escribió sus últimas líneas --dibujó una última malla-,' sobre el tema de la danza: "Colgarse del vacío, del espacio, dar una patada a lo invisible, ahuyentar las presencias maléficas, hacer vibrar el cuerpo··. Su último filme, Tauride, es precisamente una danza, ya que fue realizado para formar parte ele una coreografía de Catherine Diverres y Bernardo Montee. Probablemente se haya ido al paraíso para realizar su último deseo: proyectar su película en pleno cielo, sin pantalla.

En sus cuadernos, escritos en francés y en español, Teo Hernández expone meticulosamente la génesis de sus películas, sus estados de ánimo, sus viajes, amores y proyectos, así como poemas y reflexiones sobre su cine. En varias ocasiones expresó el deseo ele recoger sus notas, e incluso intentará dar un nombre global a los cuadernos: *Notas sobre el cine. Arquitectura de la imagen* (o bien *Anatomía de la imagen, A propósito de cine, Anatomía ci11ematográfica),* y sugiere que el conjunto de sus películas podría titularse *Arquitectura del s1le1io.*

Del conjunto aparentemente caótico de la obra escrita del cineasta, hemos elegido reproducir las notas más significativas bajo la forma de un abecedario temático. Cada parte es "arrancada" al tiempo lineal, pero se le reproduce en orden alfabético haciendo referencia a su contexto (número de cuaderno, página y fecha). Sin embargo, varias lecturas son posibles: lineal, temporal -buscando las notas de un mismo año, incluso de un mismo día-, temática --dejándose guiar por la recomposición que hayamos escogido. También puede uno detenerse en los títulos de las películas y los proyectos de guiones nunca realizados, o simplemente abrirlo al azar. Como su cine, este abecedario puede ser puesto en movimiento de otra manera. Una rayuela que propone al lector, partiendo del Paraíso con Adán y Eva, un recorrido del cielo de Teo Hernández.

Toda la obra escrita, filmada y fotografiada por Hernández ha sido donada al departamento de cine del Museo de Aíle Moderno del Centro Pompidou en París, que publicó en mayo de 1994 el catálogo *El cine de Tea Hemández* y en diciembre de 1997 una parte de su diario: *Tea Hemá11dez: tres gotas de mezca/ el1 1111a copa de champa,,a.*

Julio *de* 1998

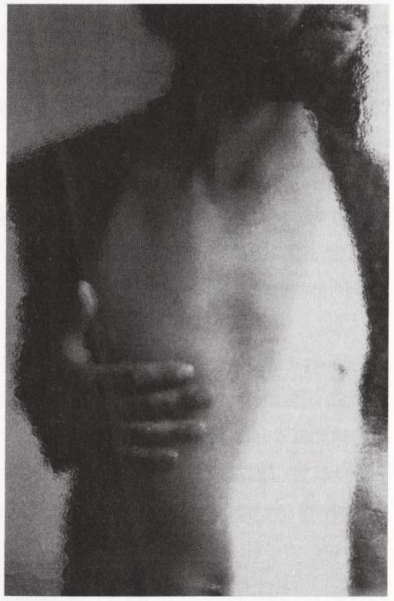
"\'er ·ar.uh" en el abecedario 1emá1ico. ¡;·:„ del edilor.I

ADÁN y EVA

Mis películas son las de alguien que devora la realidad. Filmo mis "sueños" en cámara lenta y la realidad a golpes de frenesí. Y este choque, lentitud del sueño y violencia de la realidad, puede retrotraerse al miro de Adán y Eva. El gozo del paraíso y la violencia de una realidad que exige romperse [afrontarse]: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente"..., "y en polvo te convertirás". Estos dos espacios chocan y se disuelven el uno en el otro en miles de fragmentos, como una lluvia de polvo que envuelve un cuerpo y lo impregna. El sueño: un bloque. La realidad: una lluvia de fragmentos triturados (*Cristaux).* !Diciembre 10 de 1982. Cuaderno 4, p. 34.J

AMOR

Viendo *Tables d'hiver [Mesas de invierno,* 1978-79], pienso en un filme y un texto sobre el amor: un amor tal que desborda todos los marcos y engloba al universo entero -las rocas, el mar, la ciudad. Todo es expresión del amor. Acaso una palle de mi autobiografía, titulada *la tumba india,* podría ser así: un canto de amor total y salvaje, más allá de todo límite. Y me doy cuenta de que mi autobiografía es el verdadero exutorio de mi pensamiento y de mi vida. He ahí la válvula de escape que mi cine necesitaba. Todo lo que no pude tener a través de la vida, el amor, la amistad y el trabajo adquiere en el cine el espacio propicio para fabricar mi libertad y el verdadero vuelo sin trabas ni límites. Aquí el amor grita mi nombre y abarca la piedra y el agua del cielo de octubre y el lecho más secreto en donde mora el amante deseado. Tal vez en el filme no se vea el amante. [...] El texto del filme podría utilizarse después para publicarse en [la revista] *Scratch.* ¿Un texto, poema y confesión.' Un amor desmedido, más grande que la vida. El título podría cambiarse y volverse *La tumba del amo,; La tumba india del amor.* La única ventana que te queda por abrir es la de la muelle. [...] El único fotograma que buscas es aquel en el que se fija la imagen de la muelle. !Abril 13 de 1983. Cuaderno 5, p. 81



Este filme *[Después del último sábado de abril]* es la prueba rotunda de tu ausencia. Ni antes, ni después del último sabado de abril tu ausencia se tornó en presencia, ni habito este paisaje, ni murmuran tu nombre las hojas del paisaje. Este paisaje, este lecho nupcial no fueron nunca hollados por tu desnudez. Tú atravesaste este paisaje sin mirarte en este espejo. Fuiste imagen misma de tu propia ausencia. Ausencia nunca saciada ni corrompida por las aguas de la muelle. Tierno laurel que en lecho de ajenjo suspira y redobla su gancho de estambre entre las olas y las joyas de un joven sultán. Acerca la muelle su hoz y su voz se torna imperiosa, categórica y veloz. Grito imperioso que cona el aire y se desliza imprevisto entre las hojas. Celebración del mito en este filme. Banquete, boda alquímica en donde la plata y la nube se agitan y vuelcan el mismo seno. Rocío del mar de mayo que ardiente recorre el objetivo de mi mirada y borra y calma la sed de mi sino. Este filme es el carro triunfante y solitario que te conduce a la ceremonia en donde sólo ante un dios silvestre tu corazón imberbe se abandona entre naranjos. !Cuaderno 26, p. 91 I

ANAMNESIA

Una amiga, Hélene Klotz, al teléfono esta mañana. Hablando de mis películas, me dice haber pensado en dos palabras, anamnesia y anamorfosis, a propósito de un filme que ella vio, *lacrima Chrisli,* algunas de cuyas imágenes se le quedaron grabadas. Y en efecto, el movimiento circular y fugaz, "estirado" de las imágenes del filme, hace pensar en una anamorfosis.' En cuanto a la anamnesia, viendo el *larousse.* "Del griego *ana,* remontar, y *mnesis,* memoria. Conjunto de datos personales, hereditarios y familiares de un paciente, anteriores a la enfermedad, reunidos por el médico como parte del estudio clínico. / Liturgia. Palle del canon que sigue a la consagración". Pero es la interpretación literal de esta palabra la que me interesa: remontar la memoria. "Remontar" como en un río y también "remontar' en el sentido cinematográfico, reestructurar constantemente un filme, una visión, una moral, de hecho. !Enero 3 de 1984. Cuaderno 8, p. 27.J

ÁNGEL

Pienso en *Fragments de /'a11ge [Fragmentos del ángel,* 1983] y en la secuencia con Fran oise y Ermina en el campo. Me pregunto de qué manera "justificarla" en el conjunto del filme y me digo que el texto podría decir: "El ángel me condujo a...", es decir que el ángel son todas las palabras; es sinónimo del

' Antiguo recurso de las anes pláslicas, la anamorfosis es una fonna de 'engaño de la vista" *(trompe l'ceiO;* se trata de una imagen (total o parcial) que una pintura o un dibujo ofrecen a la vista del espectador y que resulta defom1e y confusa, o bien exacta y nítida, según el punto desde donde se contemple (y según la atención invenida en el *cómo* se contemple). En la técnica de proyección filmica, se llama 'lente anamórfico" a aquel que devuelve la proporción correcta a imágenes que en la película han sido comprimidas. N. del editor.!

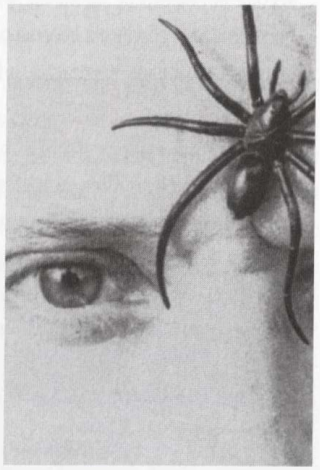
lenguaje. El ángel es la palabra en estado inconsciente o, más bien, es la voz de la conciencia, voz que determina nuestra conducta, nuestra demanda en la vida. °El ángel es la sombra, el negativo de la imagen, el otro yo de la imagen, la voz profunda de la carne; es mil flechas incrustándose en el marco de la realidad. Flecha: costura, *collure.* !Sep1iembre 19 de 1984. Cuaderno 10, p. 43.1

Un ángel me habita. / Un ángel de sangre y de espuma de saliva. / Ese ángel es la imagen que se anida en mis venas y se desprende de la corriente caótica de mi saliva. !Noviembre 1 de 1983. Cuaderno 6, p. 26.l

ARAÑA

Escribir un diario equivale a la tarea de la ara,"\a: establecer sus propios límites, trazar la malla que la encierra y la sostiene. En una palabra dibujas el territorio que te limita, a menos que lo que cuente no sea el vacío, ese vacío que persigue, en vano, la trama. Pero yo trato de limitarme a un diario, un cuaderno de "cine"; definir en qué consiste la trama de la telaraña, *y* el vacío que la engloba, sería no sólo la finalidad de este cuaderno sino el trabajo mismo del filme. Así, tratar de ver claro y de encaminar a este formidable y terrorífico motor que es la memoria. !Diciembre 24 de 1980. Cuaderno 25, p. I.I

¿En qué sue11a la ara1lcl1' En ver, a través de la ventana de hoy, la ventana de ayer. !Octubre 4 de 1981. Cuaderno !, p. 12.l



TEO HERNADEZ IN Á *QUO/ RF.I'E L'ARAIGNt"P* DE MICHEL NEDJAR, 1981-82

AUTOBIOGRAFÍA

De golpe, al estar haciendo la banda de sonido para mi película *Bourges,* me llega un recuerdo de infancia: tenía tal vez siete, ocho o nueve años y vivía en Ciudad Hidalgo, en México. Jugaba en el jardín de mi casa con mis vecinos y hacía con ladrillos una construcción que debía llamarse "Hotel Holl$_{y\,w}$ ood". Era una construcción muy simple y bastante poco refinada. !Febrero 23 de 1982. Cuaderno 3, p. 34.l

Pienso en la parte de la autobiografía llamada "Hotel Holl$_{y\,w}$ ood". Tendría ocasión de hablar de películas que vi cuando era niño *y* de las que me han marcado: hablaría de *Blanca Nieves, Los 3 caballeros, Elfantasma de Ca11te,vil/e, janitzio* y el filme mexicano sobre los escapados de una isla. El filme podría terminar con la secuencia de *7be Sun A/so Rises* [Henry King, 19561. Mis recuerdos de México se convertirían en interrogantes sobre mi pasado y el pasado de mi país.

Otro procedimiento para "contar" mi vida: hacer un paralelo entre los sucesos mundiales, a la manera de biografías donde la cronología de la vida se confronta con los sucesos principales en las artes, la política, etcétera. Podría tal vez limitarme al cine. Ya en *Trois gouttes de mezcal* [*Tres gotas de mezcal en una copa de champa,1a,* 1983] tuve la idea de mostrar fotos de mi padre y decir: "Era la época de *El nacimiento de una nación* ele Griffith". Podría tal vez hacerlo de nuevo *y* con cada foto mencionar una película importante, y acaso el nombre de *vede/tes* célebres: Mary Pickford, Valentino, Pola Negri, Swanson. !Marw 29 de 1983. Cuaderno 26, p. 13.l

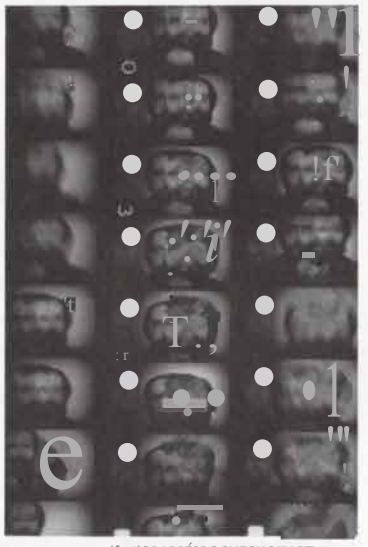
AUTOBÚS

Siento que bastaría tomar un autobús para llegar de París al pueblo en que nací. Sería tal vez el autobús que aparece en mis sueños: es el vehículo que nos conduce al fondo del sueño. Y siempre es un autobús mexicano, tan panicular que todo puede pasar en él: amor, muerte, enfermedad. El filme de Buñuel es, de hecho, una mirada precisa sobre México y lo define con su título: *Subida al cielo,* es decir al sueño. (Y en el autobús, ¿no se encuentran los "aliados" de don Juan.1)' !Enero 22 de 1982. Cuaderno 3, p. 41

BARBESROCHECHOU ART

Hay que chapotear en su propio excremento como si uno chapoteara en oro (a propósito de confesiones íntimas que hicimos MBR ART ante el público). !Diciembre 19 de 1983. Cuaderno 7, p. 14.l

El Métro BarbesRochechou Art es más que un grupo: es un estilo. !Marzo 6 de 1984. Cuaderno 10, p. 19.l



FOTOGRA.IIAS DE *,Iftr/IOBARBÉSROCHECHOUART*

' Á *quoi me /"araig11ée?es*el titulo de un filme dirigido 1xx 1\lichel Nedjar con aauación de Teo Hernández 0981-82). IN. del editor.J

' Hernández se refiere a un concepto usado por don Juan Matus y mencionado en los libros de Carlos Ca;raneda, e;pecialmente en *El db11 del águila,* cuya reciente traducción francesa había leído Hernández por ese tiempo. IN. del editor.J

BARROCO

El verdadero barroco no es exceso sino rigor, exigencia interior. Es control permanente de la pasión. El barroco es una prueba en la que el ser enfrenta el caos del mundo y la pasión de la forma se vuelve exigencia del espíritu. El barroco es una escritura que refleja una estructura cósmica. El barroco es un diálogo con la naturaleza. El barroco es un acto ele amor con la naturaleza. !Noviembre 25 de 1981. Cuaderno 1, p. 35.J

Con frecuencia, uno asimila el barroco al exceso *y* la exuberancia, sin pensar que es también despojamiento, exigencia *y* austeridad. El barroco (un barroco consciente de sí) alcanza el rigor clásico. Si el impulso barroco lo lleva a vestir el vacío, a reinventar la naturaleza ahí donde !no] es (y el cine, por su naturaleza -proyección efímera sobre una pantalla vacía- es !el] supremo acto barroco), él -el barroco- es Iambién gesto que quila, que borra, tornado, huracán que retira buscando la forma precisa, concisa, la concentración. Si el barroco es vida, es también, en su despojamiento, la estructura esencial, el soporte fundamental de todo cuerpo vivo, es -digamos- el esqueleto, y de ahí se adivina su doble función o búsqueda: vida y muerte entrelazadas, atrayéndose *y* rechazánclose sin cesar. Pruebas *y* trampas que encuentra el ser confrontado al mundo (la civilización) *y* a la naturaleza. !Diciembre I de 1981. Cuaderno 1, página 40.)

BELLEZA

Pienso que mi futuro trabajo como cineasta consistirá en el intento de liberar el campo de visión y todos los elementos ideológicos que lo interfieren: morales, estéticos, sociales, psicológicos, etcétera. Y me digo que haría falta liberar la visión de todo lo que la enturbia, entre otras cosas la noción de belleza, que según mi punto de vista no reside en las formas sino que es ante todo una coincidencia de elementos, el choque ele dos contrarios, por ejemplo. La belleza es una acción o el resultado inmediato de esa acción. Pero no se reduce a las formas que solemos definir como bellas por sí mismas. !Septiembre 3 de 1984. Cuaderno 10, p. 38.1

CENTRO

Si uno no encuentra el "centro" del filme, éste se desvanece, no existe. El "centro" es el núcleo profundo que genera la obra. Es invisible y sin su existencia todo se vuelve un ejercicio formal, un procedimiento repetido hasta la saciedad. Lo filmado es tributario, "esclavo", del procedimiento. De hecho, lo que uno filma se debe liberar. IMarto 29 de 1990. Cuaderno 21.I

Leyendo *El fuego i11terior* de Castaneda pienso en las imágenes de los filmes tomadas cuadro por cuadro, y en la impresión molesta que provoca el salto de una imagen a otra. Me digo que el sistema de filmación libera el centro de la imagen. El centro de la imagen es lo que da sostén, el equilibrio de la visión, lo que la despierta y la hace avanzar en un sentido dado por el filme. El centro es producto del montaje. No es sólo equilibrio de los planos, sino una cosa que atraviesa los distintos planos del filme. El centro debe ser exterior al filme, pero ejerce su función en el filme. El filme no estaría ahí sino para preservar este centro que es, de hecho, un asunto de la visión. !Marzo 29 de 1985.I

Úl[Tf.S !DESCARTES]

Al mostrar los *chutes* de *lacrima Christi* pienso en una manera de concebir el final de *Mesures de miel* y creo que los intervalos entre cada toma de imágenes se vuelven también espacio cinematográfico, incluso si no son filmados, así como el trabajo de los *chutes* me ha dado la posibilidad de recuperar un espacio visual que esraba considerado como perdido. Esto presupone dos espacios en el filme: lo filmado (que se retiene) *y* Jo no filmado (que se desecha). Tratar de dar mayor importancia a este "espacio X" (espacio anónimo que ejerce una presión muy grande sobre la obra). La juntura entre los fotogramas viene a ser la huella. !Diciembre 8 de 1983.J

Si con el montaje de descartes de *Lacrima Christi* llegué a hacer lo que siempre había querido (breves secuencias en mosaico de escenas varias), es que me he alejado del sujeto, *me he desprendido del tema.* Aquí el montaje Jo decide todo: él impone su visión. Y si uniera todos los *chutes* de mis películas (el "doble" de cada filme), el conjunto se llamaría *La otra filmografía.* !Agosto 1 de 1982. Cuaderno 4, p. 36.1

Los *chutes* ofrecen una nueva lectura que renueva *y* completa el sentido de la obra. !Enero 12 de 1984. Cuaderno 9, p. 14.1

Es un trabajo de recuperación el que hago con la reunión de mis filmes, un montaje paralelo al montaje final que aclararía las distintas versiones, los obstáculos, los tropiezos que tuvo la obra. !Marzo 22 de 1987. Cuaderno 16, p. 25 bis.1

El montaje de los *chutes* de mis películas me ha dado una última y definitiva lección: *hay que 111011tarlo y mostrarlo todo.* !Enero 20 de 1984. Cuaderno 9, p. 39.1

CIELO

¿Por qué se ve tanto cielo en mis películas? No se trata de un oscuro deseo teológico, sino que se trata del espacio que liga los dos mundos: América y Europa. Cuando veo el cielo, me digo: he aquí el espacio que nos es común. Es a través del cielo que me puedo desplazar ele un contexto cultural al otro. [Enero 18 de 1982. Cuaderno 2, p. 44.I

CINE

El cine es un espejo girando sobre sí mismo, una máquina que transforma el sueño en realidad, y la realidad en imaginario. La verdadera magia es a la vez visible e invisible. Jamás es un escaparate, un despliegue de sí misma. Un filme es un hilo tendido hacia la noche.' El cine es el espejo en llamas. Náufrago del sueño, el filme espesa su negrura y su mirada. No se filma a un jaguar si uno mismo no es un jaguar. El cine es la fisura entre el sue1io y la realidad. 11981. Cuaderno 26, p. 2.J

El cine es el esfuerzo de un fotograma para infiltrarse en el siguiente. Es como el sueño: una imagen se infiltra, se sobreimprime a otra. Pero queda la palabra, es decir, el nombre de las cosas. El sueño y el cine tienen el mismo fin: alcanzar la oscuridad en donde el nombre de las cosas flota a la deriva y describir círculos no egocéntricos escupiendo niebla. Hay que babear para utilizar la llave del sueño. Hay que babear para penetra1 por la puerta del sueño. Al escupir uno entra en el misterio del sueño. [Tioviembre 28 de 1983. Cuaderno 6, p. 44.]

En los años sesenta pensaba que el cine era una emanación ectoplásmica y que las figuras que se veían se desplazaban lentamente en el aire con la lentitud de una nube de humo. Guardé esa idea que se repite más tarde en el movimiento ele la gente de mis primeras películas. [Enero 2 de 1984. Cuaderno 8, p. 6.1

El cine es un desafío al espacio, a su geometría. Es la geometría del sentido. Corresponde al cine contestar la primacía de la forma, la dimensión y el color. El alimento del ángel: el espacio. Sus fragmentos: el filme. La línea recta que va del centro ele la imagen hasta el centro de la atención del cineasta. Esta línea recta es lo que cuenta y es en torno a ella que todo se juega. El cine es una línea recta. IMmo 28 de 1985.Cuaderno 11, p. 27.I

La pasión, como el cine, es un espejo que no devuelve nuestro reflejo. Es un espejismo que no devuelve. Es un caprichoso reflejo del cielo que se equivoca de espejo. El cine es un juego loco de

•Juego de palabm, entre *film* Y *fil.* hilo. I. del 1mduoor.l

espejos, un conjunto de pantallas en donde todo se refleja en el espejo ajeno. Espejismo es la imagen que brota en el desierto; la pasión hace nacer la fuente en pleno desierto y en su suplicio alimenta su grito y su gesto. El filme traza con la misma rabia su falta de fuente y su sed ele gloria. Con rabia, el filme trata de pintar el agua y los labios, los labios, los labios amados tocados por el cielo y el follaje ele abril. La pasión revela la sed del cielo y te elige mensajero que huye con el agua del cielo. Ningún espejo aísla y cobija tu vuelo; tu ausencia es el ala que se confunde con la negrura del cielo. Tu ala, tu cielo y tu reflejo son ajenos a mi cielo. Este filme es la confrontación con tu ausencia, es la confirmación de tu presencia en tu ausencia y es la presencia de la afirmación de tu ausencia. Tu ausencia provoca la inclinación del espejo y el reflejo que lo invade es el recipiente en donde se forma tu nombre. Recipiente, campo, pantalla, también persiana que se cierra y abre, esa es la imagen que tallamos día a día sobre la piedra/tela/columna del tiempo. Imagen que se corta, se teje, se apunta en la tela del cielo y en el temor del agua. Un filme es el camino más corto entre dos puntos. Un filme es la escala que une el cielo y el sueño, el invierno y el infierno, la gota de agua y el eco ele tu nombre. Un filme es tu ausencia, tu ausencia inscrita entre las hojas, sobre el agua y el borde cambiante ele las nubes. Las nubes son biombos que se abren al llamado de tu nombre. El sol y la luna habitan los huecos de tu nombre y tu gesto conduce a la nube sobre el centro del día y desliza su suave verdor entre los pliegues del sol. [Cuaderno 26, p. 87.J

Se concibe el cine (la pantalla) como un pizarrón. Crecí en un mundo en que las cosas no eran más que imágenes sin nombre. Jamás conocí el nombre de las cosas. ¿Será eso el ser americano? Ser de sueño y no de conocimiento acumulado (en el sentido de adquirido, aprendido, transmitido, heredado). ¿Ser que avanza a través de las articulaciones del sueño ocupando el tiempo y el espacio, los pies desnudos sumidos en el sueño? Ser sin palabras: su bosque no es el de las frases sino el de la imagen, el del milagro ele lo cotidiano. El ser ante un Nuevo Mundo. [Octubre 13 de 1981. Cuaderno 1, p. t.J

En cine lo importante es encontrar los vínculos entre lo que uno ve y lo que filma. Es decir entre la visión humana, que no es "encuadrada", y la imagen fílmica, que está delimitada por un encuadre. Ella es cortada y se convierte en '·otra cosa'. El interés del cineasta es valorar lo que se encuentra en el interior del encuadre. Preguntarse (cuando se trata de filmar la realidad) cómo dar la idea, el concepto propio de su tema. Para la mirada humana, la valoración del tema es inmediata al hecho de que toda imagen está ligada a su entorno. [..]El cine ofrece otra manera ele est111cturar la realidad, ele valorarla, de establecer otros vínculos entre espacio y tiempo. El cine es una coartada para hallarse libre ante el tiempo y el espacio. [Febrero , de 1982. Cuaderno 3. p. 24.J

El cine es un medio *y* un fin en sí mismo. Nos permite adquirir una cosa: explicar la realidad y al mismo tiempo recrearla en sí, crear otra realidad: la del propio medio cinematográfico. [Noviembre 5 de 1983. Cuaderno 6, p. 36]

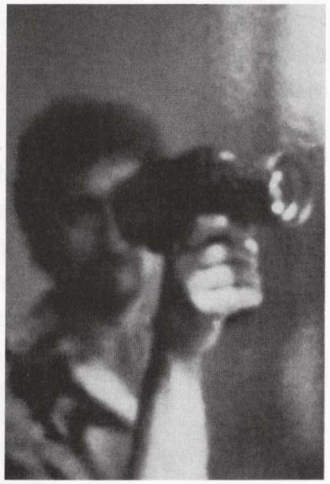
El cine es algo situado entre el sueño *y* el manejo de un automóvil, es decir entre el dormir *y* el despertar. Hay que saber separar estas dos actividades. [Octubre 25 de 1983]

Las personas que parecen rechazar toda desestructuración de la imagen, todo "desarreglo" óptico, que tienden a preservar el lado inmutable del tiempo, que quieren que el cine tome este rol de preservador, de conservador..., ese movimiento es blasfemo. Va contra la naturaleza, contra el tiempo *y* el espacio. Digámoslo: el movimiento es el espacio *y* el tiempo ligados por el gesto del cineasta, en el trazo de la imagen. [Febrero 18 de 1988. Cuaderno 20, p. 12]

En cuanto al rigor constante, a la capacidad de renunciar a lo superfluo, me inspira lo que dice Marina Tsvetaieva sobre Rilke: "Ser moderno es crear su época *y* no reflejarla. Y sin embargo reflejarla, pero no como un espejo, sino como un escudo. Ser moderno es crear su época, es decir luchar contra nueve décimos de lo que ella representa, como en lucha contra los nueve décimos de su primer borrador". [...] En cine lo importante es cómo llega la imagen, cómo se hace presente *y* cómo desplaza *y* borra a la precedente. [Septiembre 26 de 1989]

CINEASTA

El sueño no existe en tanto que espacio; es sobre todo un segundo estado de la atención. En el cine lo importante respecto al sueño, es saber en qué estado se halla el cineasta en el momento de filmar. Toda la cuestión está ahí. A mi modo de ver, se trata del estado de Sueño. El filme -la película- es la escalera de Jacob que permite trascender los diversos estados de la realidad. El estado del cineasta en el momento de filmar es el punto de partida para toda discusión sobre el cine. Se habla siempre de cine pero jamás de cineasta. [Febrero 20 de 1982]



Tw HER Á\DEZ

En el cine, todo radica en el gesto que deja el cineasta en el sujeto. El filme se "hace" en este espacio situado entre el cineasta *y* el sujeto. Este espacio es el vacío, *y* es el vacío el que lo llena. Es el vacío el que es visualizado en el filme. De hecho, este gesto, este reflejo, es el deseo. [Diciembre 20 de 1981. Cuaderno 26, p. 1.]

Hay que eclipsarse delame de las cosas. El rol del cineasta es ese: ser invisible en el mundo. Hay que dejar desfilar el mundo con su ritmo propio. Hay que liberar la visión. Atamos el mundo con nuestra visión. Hay que liberar la visión del mundo. Entonces el mundo se nos presentará en todo su misterio *y* toda su libertad. La pantalla es la Vía Láctea en la que se reflejan nuestros deseos. [Noviembre 13 de 1982. Cuaderno 4, p. 19]

COLLAGE

Ayer Michel Nedjar me mostró los desechos del mercado popular que se pone los manes *y* viernes en el boulevard de Belleville (ese mercado me había inspirado ya dos veces: lo filmé en Lacrima Christi *y* en Souve11irs/Paris). Entre los despojos había pétalos de rosa. Ahí mismo tuve súbitamente el reflejo, el "disparo", para comenzar Mesures de miel et de lait sauvages [Medidas de miel y leche salvajes, 1981-84]. El filme se compondrá de una sucesión de secuencias filmadas cuadro por cuadro. Luego nos pasearemos por el conjunto del mercado a esa hora en que los puestos comienzan a ser levantados. En ese momento me volveré sobre la basura, los cestos, dos chiquillas, un basurero, un joven árabe, tres caracoles *y* toda clase de papeles arrugados, pescados triturados y verduras abandonadas que alfombran el piso del mercado. [Abril 15 de 1981. Cuaderno 25, p. 42]

CONTEMPLACIÓN

A propósito de la contemplación (al leer el último capítulo de El segundo anillo de poder de Castaneda). En el cine no hay que confundir el fin *y* los medios, es decir tomar la contemplación por un fin en sí mismo. Es, en cambio, un medio que nos permite alcanzar otro estado de la visión: aquel en donde la representación transforma sin cesar sus coordenadas. La contemplación nos puede permitir alcanzar el caos de la materia. [...]

Uno diría que la gente siempre se esfuerza por tomar los medios como fines. Para mí, se trata de lo real, pero esto es un tema-sujeto *y* corresponde al cineasta tratar de asirlo. Mas para esto hay infinitas maneras. No hay normas para aprehender lo real. o si existen, deberían permitirnos alcanzar siempre una visión personal, propia del cineasta. Lo real es la masa, la pasta a moldear, la materia a interpretar. El error de los cineastas es tornar su mirada corno real. He ahí la inmensa diferencia. Pero en el cine todo debería cuestionarse: lo real *y* la mirada del cineasta. Tal vez el cine sea eso: un cuestionamiento de la mirada sobre la realidad. Leyendo un libro sobre el impresionismo caigo en una frase ele Eisenstein: "El cine es la última etapa de la pintura... Hacer coincidir el espacio *y* el tiempo (acerca

de una obra de Botticelli en cuatro tablas), f'ase del autor del anículo, René Micha. [Febrero 18 de 1982. Cuaderno 3, p. 28.]

CUERPO

El cuerpo en desequilibrio. Cuando filmo, siempre estoy sorprendido y molesto de encontrarme en una posición física difícil, '·ilógica'; en lugar de irme por lo fácil (pies apartados y firmes), pongo mi cuerpo en desequilibrio, apoyado sobre un solo pie. Como si ese peligroso equilibrio fuese necesario [al] acto de filmar. ¿El cuerpo atado, tom1rado, es necesario para acceder al acto creador. a su liberación? Ese pasaje en que el cuerpo es sentido por entero (pero ¿por qué en su dolor)) es la antesala de la visión. El cuerpo escupe su dolor, desnuda su angustia y su sufrimiento. Ese estado anuncia el éxtasis. !Febrero 10 de 1988. Cuaderno 18, p. 10.]

DANZA

La Danza. Lo que impona es cómo atrapar el instante. Cómo volverse instante uno mismo. ¿Cuántas cosas han desaparecido alrededor del bailarín.' ¿Y si la danza fuera eso, hacer desaparecer todo alrededor de uno.' Simple aniquilamiento. 1oviembre 17 de 1987.1

La danza no se ve: se consume antes ele ser. El abanico se cierra y enciende su fuego al crepúsculo. Basta con ver la danza una vez, ¿o tal vez una segunda visión permita ver lo que se ha escapado.7 No, la danza, esta danza, no se ve: se consume antes de existir. ¿Qué criatura tiene este fuego.' Ver una obra con la mirada que uno tendrá dentro de veinte años. No, no es fácil. *lmtancia:* una danza adulta. [Enero 9 de 1988.1

BF.RVARDO MO\mF\ *PAS DE CEl.*

La danza llamada */11sta1.1cia:* ¿se trata de abolir el tiempo.' ¿Cómo.' Cortando sus raíces y su retórica, encontrando su fuente en este río. ¿Cómo hacerlo.7 En un principio descubrir su fuente, luego luchar contra el polvo de su peso. !Enero 10 de 1988.1

Instancia. Su danza atraviesa todas las trampas, es un impulso hacia el vacío. Su danza atraviesa el muro de las apariencias y de manera emblemática se libera ele su propia soledad. !Enero 19 de 1988.1

Instancia. Sus tajadas, sus fracturas, le penniten introducir otras instancias, otros mundos, otras emociones, otro saber [...]. Es un sistema hecho de roturas y fracturas. de quebradas. Aspiración al vacío, único espacio en donde la danza puede realmente existir. !Enero 25 de 1988.J

Los bailarines con paraguas se protegen del fuego de la noche [...], descuelgan la noche. Este salto hacia el vacío, esta suspensión de significación [...], este salto que esculpe el vacío, son rezos, encantamientos para que llegue la primavera. ¿A dónde conduce este salto, esta danza.' ¿A qué lugar de nuestra atención.' La danza es una escritura al revés. [Abril 17 de 1988.1

DESEO

Caminando hacia el metro me digo que el deseo no tiene imagen, o que es una imagen en fuga. De ahí su fuerza. Esto confirma mi idea de que la imagen es ajena a la líbido. [Enero 18 de 1989. Cuaderno 9, p. 38.1

DIARIO

¿Qué es un diario.' ¿Y hablar de días y de noches, de la luz y la oscuridad, de la sala de cine *y* del mundo fuera de ella.7 Todos mis filmes son un diario: diario de la soledad, de la espera, de la esperanza, del sue110 y, en efecto, de la muerte, que de ella *veo* acercarse los límites que traza la vida.

El montaje es el día y la noche; es el diario del mundo. El diario de la vida y las pausas de la muerte. La muerte sería este intersticio entre dos mundos, entre dos fotogramas. Esta línea oscura que separa la claridad del día, que cona la rebanada de vida. Pero no basta decirlo: hay que vivirlo *y* llevarlo en cada acto. !Marzo 19 de 1982. Cuaderno 4, p. 91

ENCUADRE

Hay dos clases de cineastas: los que filman el sujeto a través de una ventana y los que filman la ventana. Los primeros hacen el cine comercial, "clásico", filman el objeto como un sujeto. Se establece una distancia con respecto a ese objeto para mejor asirlo *y* poderlo transformar en sujeto (en tema). El objeto no pierde jamás sus prerrogativas.

Pero hay otros cineastas: los que filman la ventana, quiero decir el encuadre transparente que está en la base de la ventana, un espacio en donde el cineasta va a inscribir su sujeto o su tema. En este caso, el proceso se da en sentido inverso: del sujeto al objeto. El sujeto se convierte en objeto; el filme es el sujeto. Así, el objeto es el filme. En esta categoría de cineastas se encuentran los experimentales. Un ejemplo es Lemaitre: él trabaja sus filmes *el1* la ventana. En cuanto a mí, trato de hacer un lugar entre las dos concepciones del cine, la clásica y la de vanguardia.

Voy ele lo interior a lo exterior. Fijo las cosas a la ventana. Sujeto y objeto se encuentran en una sola unidad: el filme. Es la transgresión del espacio. El cineasta que hace panicipar al filme ele su propia fuerza, ele su propio aliemo. El pasaje por la ventana dinamiza ese pasaje y lo convierte en motor del filme. iLa transgresión sería el filme, su razón ele ser, su explicación!

Hay gente que sabe mantenerse al borde ele la vemana, del encuadre: Manoel ele Oliveira, Bresson. Es lo que trata ele lograr nuestro amigo J.C. Rousseau: no traspasar el encuadre. Y por tanto, lo que uno ve es el sujeto del encuadre. Cuestión ele geometría. ele distancia. JDiciembre 11 de 1985. Cuaderno 12, p.321

EsPACIO

Ayer en la tarde vi *París. Texas* ele \Y./. \Y./enclers. Pienso en su utilización ele los campos y contracampos y me doy cuenla ele que su problema esIá ahí. En efec10, él pasa sin molestia (o tal vez lo contrario) de un campo a su contracampo correspondiente (lo que hace muy banal y académico el montaje ele sus filmes). Eso es un reflejo de debilidad y me muestra que \Y./enclers no ha adquirido toclal'ía el sentido del espacio o más bien ele la maIriz del espacio, que para él se reduce a una contemplación y a una aprehensión ele ello a través de una estética ·'válida'·. Lo importante para un cineasta es precisamente: no el espacio filmado (el paisaje) sino el espacio del filme. En el cine pasar a un contracampo implica, o bien una proyección ele sí mismo en la ficción del filme (el caso de \Y./enders es en general el ele todos los cineastas, o casi), o bien la posibilidad ele romper la unidad ele tiempo y espacio, y provocar otro espacio (¿GodarcP). De hecho, el espacio filmado, cuando se le quiere devolver a sí. no se hace con una pirueta de la cámara (tu lugar del otro lado) sino aspirando ese espacio y lransformánclolo en espacio propio del cineasta. Esto significa abolir la ficción. !Septiembre 21 de 198,. Cuaderno 10, p. 49.I

GESTO

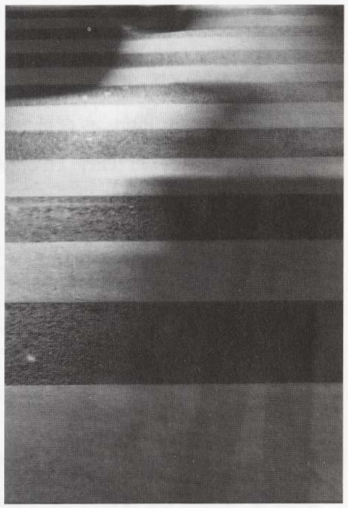
Un gesto es un corte en la tela-pantalla del día. Un corre debe ser profundo y abarcar el cielo, la nube, el agua y la hoja. Un corte profundo forma un espejo, una pantalla en donde se graba el gesto. ISep!iembre 13 de 1983. Cuaderno 26, p. 9II

Llevo la traza de amores inextinguibles. Estos gestos que hago, ¿vienen de dónde, ele lo indio o de lo espai'iol? ¿O de los dos mezclados? Qué extraño ser es el mexicano, hecho de vencido y vencedor. Prisionero de dos gestos: el que mata y el que da l'ida. !Diciembre 20 de 1981.J

De hecho, la realidad es un asunto de gesto y de l'isión. i\o funciona sino en tanto cuerpo abierto a la visión y a la función. Nuestra propia capacidad ele visión nos permite transformar la realidad y su función. Hagamos un ges10 con nuestra 1·isión y el mundo ele las formas suf'irá una transformación. La mirada se comporta a la manera ele un prisma que desarticula o reproduce la realidad, pero es nuesIro gesto el que decide esta 1ransformación; se trata ele una elección funclamemal. Al hacer girar el prisma, abrazamos una visión del mundo. He ahí la manera ele vestir, ele amueblar el vacío: hacer aparecer la imagen ele la realidad y reflejarla tal cual, siguiendo las normas ele la visión. que es. en efecto, una manera de desafiar a la propia realidad. O caer al vacío desde el primer paso [...], clararse en los ritmos y líneas que se emrecruzan. hacer estallar las apariencias. !Diciembre 21 de 1981.I

GEO IETRÍA

No se puede hablar de cine si no se conoce la geometría del Sueño: sus conos ele sombra, sus pirámides terrestres, sus obeliscos efímeros... l...] A propósito ele Cristo, que dio su muerte al público. me parece que lo que ha modelado al cristianismo (la imagen) es esto: la intimidad es una lección pública. (Pienso en La Tour, \'ermeer y desde luego en Crislo.) Hay en ello un trasfondo pagano: la carne se muestra sin velos a la luz; la luz del sueño toca a la luz del día y en su punto ele encuentro se halla el ser (el filme) Una geome1ría es siempre doble. siempre inversa. Un cuerpo engendra a su propio doble. l-larto 16 de 1985. Cuaderno 11, p. 161



PASSAGES

La metáfora es un sistema ele plagio: plagio del espacio, del espacio de las palabras. La palabra *s1Ie1)0* se pliega y se dilata hasta convertirse en la palabra *1111Ie11e.* Es la geometría del espacio y detrás: bosque de palabras en donde sólo una palabra sobrel'ive, la palabra *s1Ie110.* Llarzo 18de 1985. Cuaderno 11, p. 16I

ffmlOSEXUALIDAD

La homosexualidad es una toma de conciencia de alguien sobre su propio cuerpo: liberarlo y hacerlo acceder al nil'el del deseo y del placer. El heterosexual es narcisista. Su belleza no la comparte con nadie. Ella es un arma. El homosexual. al desear. al dar su cuerpo a un cuerpo parecido al suyo. rompe la pantalla narcisista y del'ela la sensibilidad y las cualidades encerradas en lo masculino. De hecho.

al romper la pantalla narcisista, se encuentra a sí mismo. La totalidad de sí. Es una exploración de sí. Es por esto que ella enraiza tanto entre los jól'enes. La necesidad de encontrarse y la capacidad de darse. !Noviembre 23 de 1981. Cuaderno 1, p. 30J

Pienso en un proyecto a partir de una idea que se desarrolló esta mal1ana. Me decía que hay tres grandes comportamientos del varón: 1) la agresividad, la guerra, la violencia, la lucha y la rivalidad; 2) el juego, el deporte (el futbol como el juego más característico): 3) el amor, el sexo entre hombres. El futbol, el depone es un compromiso entre dos: de un lado, rivalidad, del otro erotismo disfrazado o sublimado. El proyecto consistiría en hacer una película sobre estos tres componamientos. Filmar hombres en estas tres actividades. Uulio 6 de 1982. Cuaderno . p. r.J

LIIAGEN

La luna gira en la misma fuente y en el mismo beso se dirige siempre hacia el mismo sino, el mismo dique de temor desconocido. Detrás de lo negro se encuentra el destino. La imagen es tan sólo un disfraz del destino. Lo que cuenta es lo se que encuentra derrás. Detrás del espejo, detrás de la pantalla, aparece el inesperado sino. Ahí la noche adquiere el esplendor del día y el día es noche oscura. El diamante es agua y ésta es ausencia de tu miel o de tu voz. Tu voz torna el contorno de la nube y el lecho que ella forma es el recipiente nupcial en donde el oro, la sal y el nervio del día se agitan y deciden el matiz del reflejo en el espejo. !Cuaderno 26, p. 93.I

Imagen que te llama en mi memoria. Espejismo de una noche que se vuell'e mar/ola en lo más profundo de mi cielo./sangre. Columna de mármol cubierta del oro de la noche. Espejismo deseado que nunca brota como fuente, espejismo que es sólo reflejo de arena sobre un espejo huidizo/humeante. Sólo la huella ele tu pie quedó en la arena, huella apresada en la red de mi memoria.

Cone/espejo/reílejo/reflexión/pasión/estructura/espejismo/frenesí/pantalla. Destruir el espejo.

El filme es aC!o mágico. / El cineasta es un chamán y un arquitecto. / El filme es un espejo mágico, *I* un espejo en que se convoca / el otro orden del mundo. / Un filme es el aprendizaje / de la arquitectura de la hoja / y de la respiración del agua. / Un filme es la conina del agua descorriéndose sobre la pantalla del cielo. / Este filme es la cintura del cielo ciñendo el espejo de tu ausencia. / Este filme es la tintura del cielo recubriendo el cuerpo de la primavera. / Primavera efímera que pierde su reflejo ante el gesto denodado de la pasión. / que tocio borra y todo deshace. / Detrás de cada primavera se halla un espacio desierto, una tela blanca, / espejo compacto que sólo suena al oír el canto del ave / *y* el tumulto del río que lo inl'ade. / Espejo. pantalla. espejismo. desierto. mar ignoto y nube solitaria son los atributos de la imagen / que mi flecha atraviesa y guarda intacta en la cámara secreta de mi sangre. / La sangre gotea de sus raíces sobre el cuerpo de mármol de mis sueños, / mármol que agoniza entre mis sueños. / mármol que se quiebra al contacto de la ola del recuerdo. / Este filme es una senda iluminada por el cielo, / es un banquete de primavera y es un edificio que se alza entre la nube y el agua. / Este filme es mi particular arquitectura, mi manera de rallar la piedra de los días, mi manera de violentar la luz sobre el lecho de la pantalla./ La pasión engendra una mezcla en donde el ave, la nube y el temblor del agua adquieren el matiz de tu presencia. / Todo filme es un espejo hermético. / Todo filme es un canto que atraviesa el cielo y se espacia en el desierto. / Este filme es un meteorito que recorre su órbita como un grito /)' se hunde en un beso profundo en el agua sin fondo de la pantalla.

Espejismo, milagro, ceremonia: así el filme se contonea, se desnuda, así ofrece su deseo palpitante, separa las piernas ante el empuje del deseo del mundo.

Mañana es este filme en el que / tu imagen se ausenta de la pantalla de mis días. ISepliembre 13 de 19831

JAGCAR

Jaguar tierno *y* veloz, / tigre que apoya sus garras en la espuma del mar y en la sombra del manglar, / tigre voraz que recorre audaz el laberinto del mar y el mapa secreto de la selva 1...1, / súbito jaguar que busca su guarida en mi ser, mi ser, pirámide de *e* y de *u* a la francesa. / ¿Qué puede ser una pirámide para un tal jaguar sino corroboración de signos, eternidad impresa en la forma de la pirámide? / L'na pirámide es el recinto del jaguar. / Dios de la lluvia de la felicidad. / En algún lugar de América los antiguos construyeron una ciudad entera bajo los designios del jaguar. / En ella, él trazó el plano del cielo. / Este jaguar comprende el lenguaje de las flores. !Octubre 15 de 1981. Cuaderno 1, p. 2.]

Lí:-JEA

Entre cada fotograma hay un espacio que nos es hunado. Es el espacio del deseo. El cine es un mecanismo de frustración. Es trabajando los espacios entre los fotogramas que uno puede llegar a hacerlo. Pero este espacio permanece siempre: una huella, una línea que forma una escalera y que uno no ve en la proyección. Este espacio del deseo es siempre sustraído, hurtado sin cesar. De hecho, es el espacio de todo lo que es inhibido lo que se escurre en esta hendidura. Pero lo que queda por hacer es invertir los roles: esa hendidura del deseo debe cambiar de dirección, de corriente, haciendo una corriente última que funcione en los dos sentidos: engullir la imagen y propulsarla hacia el exterior.

De este modo, tal espacio "entre dos mundos" se vuelve el elemento formador, primordial del filme. Su función invisible es puramente actira. En suma, no se revitaliza la imagen, sino la mirada. !Diciembre 19 de 1983.J

LUZ

El cine es la luz de lo *invisible.* Título para un filme: *Vivoy m11ero en cada atardecer (Creplísc11lo).* Si la luz interviene para la concretización del filme, el montaje acrúa también en un rol principal: el de masticar, domesticar la realidad. Hacer un filme manipulado (llevado) por el miedo y la mano, la luz y el montaje. !Octubre 15 de 1981. Cuaderno 1, p. 2.J

MAGIA

La magia es el esfuerzo cotidiano por romper el misterio de cada día l' conducir el sol al punto exacto en donde late el corazón. Magia, memoria. sue110: realidades cotidianas para elaborar una autobiografía. [...] ¿Todos poltamos nuestras propias marcas. nuestros propios disfraces? ¿Inútil disfrazamos. maquillarnos? Por turno somos fénix y serpiente, lava de volcán o flor de manzano o una simple etiqueta anodina sobre una malla cualquiera. El cine -el filme- es una red de signos que apresan la memoria. el sue110. !Febrero 10 de 1983. Cuaderno 7,, p. 81.J

MEMORIA

Toda memoria es un salto inesperado al otro lado de la imagen. La imagen del mundo es una torre que gira sobre sí misma *y* la memoria es el acto de hacer girar la imagen. de inre11irla. La imagen que contemplamos encierra detrás otra imagen. Doble tejido de imágenes tejiendo la red de nuestra memoria. !Agosto 12 de 1983. Cuaderno 6, pp. tI bis y 13 bi,.J

MÉXICO

Dejé México cuando dejó de ser una ciudad antigua. Me gusta ririr rodeado de piedras Yiejas. Vino el cataclismo y ¿en dónde sino en París iría a vivir? Huir del desastre, de la decadencia, del desgaste de esa bella joya colonial. Noviembre I de 1981. Cuaderno 1, p. IO bis.J

Mis películas son el fruto de mi visión mexicana. Noviembre 3 de 1981.J

Un título: *Pm1ogé11esisdel olvido.* El trabajo de un arrisca es una visión anterior. Un retorno a los orígenes. a uno mismo. Uno avanza en la creación, mira hacia el pasado, un pasado que sobrepasa lo personal y alcanza una dimensión histórica: se trata del pasado del mundo. La finalidad del a11ista es llegar a tocar la creación, la creación del mundo. Ser testigo de ella y penetrarla. i:;"ovicrnbre 8 de 1981.J

TEO HERNÁNDEZ

Proyecto sobre *La co11q11istade América.* Se trata del descubrimiento del paraíso perdido, de filmar un verdadero descubrimiento de sensualidad, de sensibilidad. El europeo conquistador llega a México y para compenetrarse de su misterio, aniquila a las civilizaciones indígenas. El europeo ha matado su destino: el conocimiento de sus orígenes, ya que los indios conocían sus lejanos orígenes. Para los cristianos. el indio era un testigo peligroso para el Viejo Mundo, pero en lugar de exterminarlos, se decidió borrar su cultura. Los indios serían robots sin alma que se utilizarían para construir una base cristiana en esas tierras nuevas. i:;"ovicmbrc 26 de 1981.I

Prorecto para un filme en México: *Granada cbi11a.* Se vería el fruto abrirse (es el más gracioso de los f"utos de México) y deslizarse desde el interior una gelatina sobre el cuerpo de un niño de 12 a I' a11os. La granada recorriendo tocio el cuerpo del niño, e inmediatamente un *zoom* violento sobre un adolescente a la orilla del mar con un penacho de plumas blancas. Otro proyecto. que hubiera podido filmar con mi sobrino Julio López en la Isla de Ouessant: *Quetzalcóatl.* !Diciembre 16 de 1981. Cuaderno 2, p. 11

Por la tarde bajo a París con Gael. En el camino pienso en uno de mis temas favoritos: América, es decir. América Latina. Hace unos días pensaba que América Latina era el más grande problema de conciencia en Occidente. L1 colonización europea ha comprometido para siempre la conciencia europea y es una de las razones por las cuales se ha ignorado siempre -ocultado o desvalorizado. deformado o caricarurizado- ese continente. sus habitantes y su cultura. Esta noche caminando bajo la lluvia pensaba que la suene de Europa ha sido, con la conquista de América, renovar su imaginario. Pero curiosamente este imaginario era la dotación del mestizo. El europeo ha desconfiado siempre del imaginario. Es el encuentro de las dos sangres lo que hizo posible esta fusión del espíritu europeo)' la visión indígena. !Diciembre 31 de 1981. Cuaderno 25, p. 8".J

De todos mis proyectos futuros, sería necesario que diera prioridad a los proyectos en 16 milímetros. De un lado, mi autobiografía, a la que siempre busco un nombre; podría ser un tema más vasto e ilimitado. Por ejemplo. *El 1111obdel s11e1io* [...]. donde la escritura debe tener una extrema libe11ad y elección *y* un rigor extremo en la construcción y las relaciones de la imagen. Debería ser un trabajo sobre el sueño y sobre mí mismo *y* las dos culturas, los dos continentes, las dos memorias que me habitan.

El segundo proyecto que me hace pensar estos últimos días concierne a la Virgen de Guadalupe. Se trata de una serie titulada *Misterios americanos.* El proyecto llamado *G11adal11pe* nació del encuentro

con una jorencita española. Antonia, para la cual busqué un tema. ,Me impresionó inmediatamente. Parecía una mexicana del Istmo ele Tehuantepec. \'estía un estampado a cuadros negros y blancos y un cuello ancho ele encaje antiguo. Le propuse hacer un filme: la imaginaba bailando una danza española, con castañuelas o con un abanico. Solamente el sábado pasado comencé a pensar en la Virgen ele Guadalupe en tanto el primer misterio americano. Ella fue la primera mujer americana, *y* no es por azar que ella fuera una creación mitológica. Ella fue la sustancia que sirvió ele base a la formación del mexicano. Podríamos decir que el mexicano tuvo en su origen una diosa como madre, lo que sin duda prolongaba las creencias míticas de los ancianos indígenas. Los sacerdotes españoles comprendieron rápidamente -para su conl'eniencia personal- la estructura religiosa de los indios y la estrecha relación que guardaban con sus creencias religiosas. Finalmente, la imagen de Antonia encarnando a Guadalupe se hizo cada vez más presente. Imaginé esa noche una metamorfosis en la que ella sería Virgen española y Coatlicue, o diosa lunar y luego Virgen de Guadalupe. ¿Ganaré mi apuesta?

En todo caso. este fuerte retorno de mi mexicaniclad es un bosquejo importante que servirá a mi trabajo futuro. Paradójicamente, quisiera llegar a una escritura sin fronteras ideológicas y sin moral. Una mirada del mundo sin límites. Quizá con mi mexicaniclad. es decir mi mirada, podré abrir la puerta adonde las cosas ya no tienen nombre. !Enero 12 de 1982.I

Hace un rato, caminando hacia el metro. pensaba en el misterio ele Guadalupe, que ha sido el primer misterio americano. La Virgen ele Guadalupe fue la primera mexicana. la primera americana. Es una historia mítica en la que una diosa dio nacimiento a un pueblo entero. Imaginé este diálogo: Teo (Dios) pregunta al indio: -¿A dónde ras, Juan Diego?- (Quizá buscar la relación entre Juan Diego. el indio, y la Virgen)' el "Indio-· [Fernándezl y María Félix.)[...J Pensé en la Virgen de Guadalupe e imaginé una versión filmada en México con una chica india l'estida con un delantal moderno lleno de rosas. Luego transporté tocio a París y l'i a Antonia, la chica espaiiola [...[, en el papel ele la Virgen, y yo en el ele Juan Diego. Titular el filme *Mislerio de la C11adal11pe*o *,11isterios a111eria111os.*Sería una serie l' *C11adal11pe*una parre ele la serie. !Cuaderno 3. pp. 20 a r. Febrero 13 de 1982.J

El rercladero descubrimiento de América fue aquel de los magos y magas ele Europa que descubrieron en ella otro unil'erso. !Cuaderno 3. p. 33. Febrero 2. de de 1982.J

Fracaso de los españoles en México. Eran esperados como dioses y fueron recibidos como tales. No supieron asumir ese papel. Si lo hubieran hecho. el descubrimiento de América habría siclo otra cosa. Una cirilización construida sobre bases mágicas. Pero los religiosos comprendieron. y gracias a ellos nació el primer misterio americano: la \'irgen ele Guadalupe. Ll primera creación europea en léxico ha siclo ele orden clirino: la Virgen de Guadalupe. Ella fue la primera mujer mestiza del continente.

Filmar *Quetzacóatl* en la serie *,Misterios a111erica11os.*serie *C11adal11pe.*

No es un filme católico, ni siquiera cristiano. Se trata de cernir con una mirada actual un hecho histórico pasado que ha permanecido inaclrertido para la mayoría de los occidentales. Si filmo una historia mitológica egipcia o griega, no quiere decir que practique alguna ele sus religiones. Mi punto ele vista no es religioso sino mitológico. La Guadalupe pertenece para mí al tejido mitológico *y* está vista como tal, como un mito. El origen ele un pueblo. de un injerto, ele una mezcla como Afodita o !sis forman parre de la mitología occidental. En realidad es un trabajo sobre la formación de los arquetipos. 1...1

Leyendo *El seg1111dobanillo de poder* ele Castaneda. Sue110 en mi proyecto sobre la Virgen de Guadalupe)' en mi autobiografía)' en un filme sobre el sueiio. ¿Por qué no unirlos en un mismo filme? !Febrero l·1 de de 1982.I

Para *,11/isterios americc111os,*en lugar de *Guadalupe* filmar *La lu11a 11egra* (filmar la luna con un objeti-1·0 poderoso)' en negatiro). !Febrero 18 de 1982.J

Pensaba en la \'irgen ele Guadalupe y tuve una idea para mi trabajo sobre ella: filmar el Tepeyac)' el milagro. Filmar a una india. Sería ideal filmar a Jaría Félix en la época en que hizo *Río Escondido.* Filmarla cubierta con un rebozo y quizá filmar a varias mujeres indias y mestizas. Un texto diría que una india ha siclo promocionada al rango máximo de la Iglesia Cristiana: Madre de Cristo. Un indio ha creado el primer mito ele América. México ha sido y es la única ciudad en donde apareció la Virgen laría. Es una ciudad clil'inizada. Emilio Fernánclez-Teo llernández serían reencarnaciones ele Juan Diego. aquel que bajo el velo-pantalla cubierto de rosas, rel'eló la imagen de la mujer china. !Cuaderno 1. p. 31. Julio 29 de 1982.I

Dejar al azar las contingencias del deseo. Leo *Teogo11ía e historias de los me.rica11os* a propósito ele la etimología de la palabra México: *metl* significa "un cierto árbol"; *echie,* "algo que por abajo arroja el l'iento", l' *co* quiere decir "ele". Pienso en la transformación ele la lengua española por los indígenas de América y sobre todo en la palabra "pues": entiendo que en una l'OZ indígena se vuelve otra cosa: a estudiar esta mutación profunda del lenguaje. Cómo una lengua utilizada por otra raza se conl'ierre en un instrumento del inconsciente de esta raza. Jllarzo 31 de 1982.J

El país y el corazón del mar / yacieron juntos / sobre un lecho de anémonas y recuerdos. / cenizas)' lluvia-furia. / tocio en sombra / del mar incierto. !Abril 12 de 1982.J

MO\TAJE

En el montaje hay el *cue,po inerte:* la película y el cuerpo orgánico, la visión de la imagen afectando a la percepción. El montaje es algo que debe operar todo el tiempo. Debe estar siempre despierto. Hay una conciencia del montaje que debe estar despierta sin cesar. I\oriemhre 6 de 1983. Cuaderno 6. p. 35 hi,,J

CORPSABOU

NARCJSO

El cielo que te protege es un cielo habitado por dioses viejos. Eres encarnación de un dios que nunca ha muerto.

A Narciso, que se mira inquieto en el espejo del agua, el río se llera, disuelve, tritura, quiebra su reflejo.

Realizar un *Xarciso* con Pascal y comenzar el filme con un juego de reflejos de agua sobre la cabeza de Pascal: quizá hacerlo con sobreimpresiones con el agua sobre su cara. el agua tranquila. el mar, el cielo. Hacer una sobreimpresión con el sol en filtro rojo y Pascal y su cara con el torso desnudo. IJunio 2 de 1983.J

NATI'RALEZA \JI'ERTI

Ia metamorfosis de Picasso es la sombra de la luz: la luz era su ri ión. Eso me despierta el deseo de hacer naturalezas muertas. por ejemplo una *Xaturaleza mue11a co11 botella de bra11c(v* El filme estaría compuesto por un cassette de tres minutos sobre un obje10 encomrado en la calle, filmado con toda clase de movimientos, pero siempre tratando de guardar la imagen primordial, de forma que ella se imponga a la visión. I\01iembre I de 19!H. Cuaderno IO, p. -5.J

ÜJO

Pienso que la visión humana es una serie de "capas" sucesiras que se fusionan y producen un "bloque gelatinosa··: eso es la "Visión concreta de la realidad". El cine es una rebanada "cortada" y "extraída" de ese bloque gelatinoso. El cine europeo es esencialmente una mirada, con su duración y su continuidad. Su función es descriptiva y analítica. Por el contrario, el cine americano aporta otra dimensión: el sueño. El cine no es solamente mirada, sino fundamentalmente risión. Es decir que no debe confundirse la visión con la mirada: la pril11era comprende también lo que es invisible. !Diciembre 6 de 1982. Cuaderno 1. p. 55.]

La risión es más fuelle que la pasión. / La risión templada por la pasión. / La pasión es una prueba de fuego para la visión. / l'.na risión 111orida por la pasión. IJulio 21 de 1983. Cuaderno 6, pp. 8-10.J

La ,-isión teje una red con el rocío de la imagen. / Imagen que al morerse se vuell'e humo, rena. arco iris, anillo de Saturno, / y la visión traga su propia trama ensanando, tejiendo. ensamblando las parcelas de imágenes. IJulio 22 de 1983.I

P,ISIÓ\J

Ll pasión engendra un río oscuro, inrisible y subterráneo. / Ese río nocturno crece en mi me111oria Y desborda sus riberas. / Esta masa oscura que inunda mi risión es el río oscuro, invisible de mi memoria. / En esta página negra se desgarra mi memoria. En esta espiral invisible mi alma escribe tu nombre y dicta el canto que define tu presencia en mi l'icla. / Tu ausencia en la metáfora de este instante. / La pantalla negra que absorbe y aniquila el esfuerzo de la imagen. / Esta pantalla negra es la serpiente que recorre mi garganta y derora el sol de mi memoria. / Este cuadrilátero negro es la bandera de mi memoria. / Es el retrato y el espejo ele mi alma. / Sólo la palabra adquiere ahí lúcida prestancia. / Lo negro es la antesala en donde se escuchan los pasos que se alejan o se acercan anunciando Y trayendo frascos y canastos anudados de calor o de frío. / Este cuadrado negro es mi corazón abierto en Jo profundo del mar de mis sueños. / Es la carretera que une. I\oriembre 3 de 1983. Cuaderno 6. p. 30J

La pasión es una luna loca buscando su centro. / La pasión es un goce de exceso de cielo, / es un pozo de luz del cielo. / 1li mirada. mi corazón es una llama. / 'o. mi mirada, mi corazón es una llaga. / Entierra y borra. Tea. / Ia l'icla es una llanura solitaria, / un espejo que se 'a l'acianclo de todo reflejo. / La pasión es un goce solitario. / La pasión es un reflejo en el espejo del cielo. / La pasión es el grito que rompe tocio espejo. / La pasión es el vuelo de la luna en el vacío del cielo. / La pasión es un espejo que se quiebra solo. / Es un espejo que se quiebra por exceso de cielo, / por exceso de reflejo, / que se quiebra por ausencia de reílejo. 1layo 11 de 1983. Cuaderno 6. p. 33.I

PÉRE-LICH.lt E

Para el final !de *Fragme11ts de /'a11ge*/he prel'isto filmar a la gente atravesando un pasaje por un semáforo con *zoo111s*hacia atrás y adelante, con diferentes exposiciones. Pensé también en filmar en la calle, Ja vereda y los pies de la gente que camina. Aranzar con la cámara. El filme culminaría con la secuencia de la mano con un raso de agua posada sobre un diario, fundido en negro)' la secuencia con las fotos de la mano sobre la cámara y el texto sobre el cuerpo. Filmar también las hojas manuscritas, co111enzanclo por la secuencia en el cementerio: sí, te hice renir de)léxico...

Al fin la oscuridad, el negro donde tocio es posible, donde lo imborrable reina, espacio sin sombra y sin memoria donde tocio es posible y)O sé que ahí tú existes, que ahí operas. Ahí la vicia y la muerte son una sola, ahí son posibles tocias las metamorfosis: la madre se vuelve mar (se oye el eco del mar). Para el final del filme poner quizá el comienzo del mismo o el genérico, y luego el comienzo del filme con el cementerio. Cuando era pequeño, en un capricho rompí un plato blanco cuyo borde era ele un verdor particular, oscuro, parecido a... para elfinal delJi/me. Para el texto ele Sara, secuencia del cementerio: "Sí, te hice venir ele México, expresamente para filmarte ahí. en el Pere-Lachaise. He esperado pacientemente, muchos meses. No, en realidad he esperado 42 a,'los... Y al final: cuando era pequeño, en un capricho rompí un plato. Veo aún ese plato, tenía el borde verde, era ele un verde ... Era ele un verde oscuro y sombrío como el mar. Ese plato se ha vuelto ele nieve, ele espuma, ele viento, ele mar".

Quizá en este momento oír el ruido ele un plato que se rompe. Repetir el ruido ampliándolo y fundirlo con el estallido ele una ola, momento en que se ve una ola enorme estallar.

Pensando que las 3 bobinas que he filmado no eran suficientes, propuse a mi madre filmar el genérico del filme, utilizando las fotos que ella me había traído ele México: fotos ele ella a los doce a,'los disfrazada ele japonesa para una fiesta ele la escuela, otras fotos mías siendo nil10... Me dice que en Japón escuchó la melodía que ella había cantado siendo niña. El jueves 11 rocié el final del filme. [Octubre 24 de 1913"1

De tanto en tanto vengo al Pere-Lachaise para filmar algunos fotogramas ele la tumba ele IEclith] Piaf, pero antes paso por la tumba ele Proust, atraído por las flores y las piedras depositadas sobre la losa ele esa tumba. Decido filmar eso, que me plantea siempre el problema del deseo, es decir, ele la imagen deseada y ele lo que se interpone, ele lo imprevisible. Pienso que lo imponante no es la imagen deseada sino el deseo en tanto que impulso, fuerza vectora. Lo importanre es dejar que el deseo se dirija libremente hacia un fin. En suma, hay que asumir lo imprevisible "impulsado" por la fuerza del deseo. No se debe contrariar al eleseo, porque él ofrece el otro polo del cine. [Noliembre 2 de 1983.I

POESÍA

No hay peor cárcel que la de la imaginación, ni peor vicio que el del lenguaje. "La poesía es una invitación a lo oscuro, no podría invitar a otra cosa. Invitar a lo que se ve no tiene aventura ni riesgo. ¡Y la poesía es una aventura.'" José Ángel Valente. lHarzo 28 de 1988. Cuaderno 18, p. 18.J

Un transcurso se hace obra día tras día. Su objetivo se halla muy cerca del anista,)' más bien se halla detrás y no delante. Las personas que confunden el fin con los medios. Esta mistificación generalizada que consiste en provocar una confusión entre el fin)' los medios. Una obra se hace y se percibe en términos ele poesía: no "poética·· sino poesía por lenguaje y su composición. Una obra ele arte no tiene objeto real y si se habla ele un objeto real es sobre tocio para verificar lo que se debe evitar. Uno no "logra", "Consigue", "alcanza", "triunfa": uno realiza. JSepiiembre 25 de 1989. Cuaderno 20. p. 21 bis.J

REALIDAD

Esta es la realidad del cine: la realidad del racío, el encubrimiento del vacío, el despenar del vacío. Yo hago filmes en los que pongo los pies en el paraíso y en la realidad. \"eo una imagen en que cada uno de mis pies se posa en una parcela de imágenes. Cada huella se posa en un cuadro, una pantalla en la que desfila una serie de imágenes. Comprendo que hay que mezclarlas, hacerlas coexistir, hacerlas transparentes o enfrentarlas. Viajando en el metro concebí un nuevo espacio cinematográfico en donde la realidad se transforma sin cesar ante nuestros ojos: se va de lo grande a lo pequeño, de la luna a la basura, del plano fijo al hilado. Ahí todo se incorpora en un denso tejido visual: canas, autos, calles, personas, árboles, zooms, movimientos giratorios, lral'elli11gs, planos largos, f'agmentos, rostros recortados. !Enero I de 1984. Cuaderno ı p. 16.J

SANGRE

La palabra y la sangre son las dos sustancias que provocan la imagen. La sangre la ·'coagula··. la "cuaja", como la foto se forma en el líquido, y la palabra la "cona··, la "encuadra", como el fotograma encuadra la imagen del filme. Recorramos los senderos de la sangre, recorriendo la corriente ele semillas de la imagen. La sangre hace fluir la imagen)' la palabra la "recona" y la echa fuera, envuelta como un regalo. !Ociubre 31 de 1983. Cuaderno 6, p. 25.J

El ritmo de mis filmes es el ritmo ele mi sangre. Es el deseo el que hace surgir la forma del vacío. !Diciembre 27 de 1981.]

St¦TAXIS

El cine es un asunto de formulación, de adecuación de imágenes, es decir de montaje y de focalización. La poesía no tiene ailículos ni tiempos (gramaticales). Ella surge, es brusca como la música. El cine, por su f'agmentación en fotogramas, es una puesta en escena de una nueva sintaxis, lejana a la sintaxis naturalista. El filme está hecho de fragmentos. El cine es la supresión de la sintaxis académica, donde el artículo, el verbo, el adverbio, el posesivo, etcétera, uno no los ·ve": desaparecen en el trazo que separa a dos fotogramas. Pero el verbo es otra cosa: es el movimiento dado por el cineasta. l\oriembre 1, de 1983. Cuaderno 6, p. ,2 bis.]

SOLEDAD

Yo soy de aquellos que padecen una enfermedad que pronto se extenderá: / yo SO)' ele aquellos que se desprenden ele sus raíces, que sacuden el yugo *y* el fruto. que quieren ir solos por el mundo. / Desligado ele su Tierra, / ele sus padres, / ele su historia, / ele su raza. [Diciembre 20 de 1981. Cuaderno 2, pp. 13-35.l

'·El clesieno también es fuente; ele mi soledad sacaré la entereza, en ella fincaré mi fuerza." L1 soledad es el espejo inconmensurable que invita al diálogo *y* es al mismo tiempo pantalla, marco o simplemente el mundo desprovisto de límites en donde el espíritu penetra y se funde con las cosas. En ese desierto, en esa soledad, el lenguaje se fragua, se templa *y* ejerce su temple y su necesario ardor. Es decir, son apoteosis: fuego que devora el aire, espacio que consume el tiempo *y* al hacerlo se aniquila: el lenguaje es tiempo *y* espacio devorándose mutuamente. El resultado es el signo, el jeroglífico *y* el emblema: el fotograma. Marw 29 de 198-l. Cuaderno 10, p. 20 bis.]

SL'PER 8

iPor qué el super 3l Yo diría: ¿por qué el cine? Y aun estando consciente de la relatividad de mi respuesta. diría que el cine es un requerimiento de sinceridad. Esta sinceridad se hace clara con la imagen. Es un diálogo con el mundo. Ese es el trabajo del cine. [\oviembre 1de 1984. Cuaderno 10, p. -1 bis.]

T·fO fLER\A\DEZ

En super 8 la forma se vuelve sujeto inmediatamente. En 16 milímetros la forma permite reflejar mejor el sujeto. Uunio 29 de 1983. Cuaderno 6. p. 21

El problema visual del filme está en las */i11eas.* l. .] La cuestión para el cineasta es la manera en que las resuelve. Mientras más pequeña es la pantalla (el super 8), el problema es más agudo *y* la atención del cineasta debe estar más despiena. El cineasta debe "quebrar", trabajar las líneas. sobre todo aquellas que atraviesan la pantalla. Hay que evitar que ellas se hagan demasiado predominantes, porque la atención del espectador es retenida por ellas *y* el filme desfila sin detenimiento: se arriesga así a escapar del espectador. [Noriembre 11 de 1982. Cuaderno 4, pp. ,8 bis y 191

TÉC:-IICA

La técnica es una alcantarilla en la que se vierten todos los desechos. La 1écnica es un filtro, eso es todo, un pasaje. Detenerse en la técnica es el error más grande que puede cometer un cineasta. !Oc1ubre 28 de 1981. Cuaderno 1, p. - bis.[

TIE.IIPO

Dilación, conrracción, f'agmentación del tiempo, he ahí las fases principales del empleo que hago del tiempo cinematográfico. [:,,oviembe 21 de 1981. Cuaderno 1, p. 30.J

El cine es la abolición del tiempo. / El cine transforma el espacio en tiempo. / El cine atrapa el espacio *y* abole el tiempo. / L1 imagen es tiempo vuelto espacio. [Febrero 6 de 1983. Cuaderno 4, p. -9.1

TIE,IIPO RECcPERADO

Continuando esta búsqueda del tiempo perdido, escribo a mi amigo Antonio Campomanes de 1\léxico para ob1ener trazas de lo que fue nuestra primera experiencia cinemaiográfica. Eso fue en México en marzo de 1959; todo comenzó una noche en que se pasaba por vez primera el montaje de Marie Seton de ¡Que uii·a México' de Eisensiein. en el cine-club ele la Facultad de Filosofía de la Universidad ;'llacional. En la Biblioteca universitaria yo había leído el libro de Seton sobre la filmación de esa película. Las fotografías, sobre todo las del episodio de la hacienda *y* los peones enterrados vivos *y* de Isabel Villase11or en el papel ele una muchacha, eran particularmente bellas *y* me habían impresionado. Por el contrario. el filme me decepcionó.

Esa vez llevaba mi libraco en una mano *y* antes de comenzar la proyección me puse a hojearlo con la clara inrención de atraer personas y tal vez conocer, de esta manera, a otros amalews del cine. Mi deseo se cumplió: alguien me dirigió la palabra y me hizo una pregunta sobre el libro. Era Antonio Campomanes. Tenía 17 a1los entonces, *y* yo 19. Él hacía esruclios en la Escuela de Economía de la Universiclacl, mientras que yo estaba en la Escuela ele Arquitectura. Al salir de la proyección, no hicimos más que hablar de cine. Era la primera vez que yo encontraba a alguien que se interesara tanto en el cine, con las mismas intenciones ele conl'enirse un día en cineasta. Para mí fue el final de una travesía en el desierto. Con Campomanes me vi prácticamente todos los días en esa época y hablamos de cine ele todas las formas posibles. Tal vez por eso tuvo la idea ele lanzar un movimiento, ele fundar un grupo que propusiera a personas interesadas la renovación del cine mexicano *y* el desarrollo ele un cine al margen del circuito industrial.

Tal vez ya estábamos al corriente de lo que pasaba en Francia con la Nueva Ola, *y* es posible que ella nos haya influido en la acción. En todo caso, fue nuestro propio entusiasmo lo que nos lanzó al asalto. Sin duela fue una empresa heroica a la que nos consagramos con las manos l'acías)' sin conocer

absolutamente a nadie. Nuestro primer paso fue redactar una especie ele manifiesto que hacía un llamado a todos los interesados (cineastas, críticos. fotógrafos, etcétera). con vistas a formar un grupo cuya meta era la realización ele películas que jamás podrían hacerse en el marco del cine comercial. Yo mismo escribí el manifiesto, sobre una hoja de papel kraft marrón.)' dibujé con tinta china la cabeza ele la mujer ele los anteojos rotos de *Pote111ki11.* Fuimos a colgar el cartel a la entrada del cine-club situado en un inmueble del cine Chapultepec, uno de los mejores y más frecuentados por la élite intelectual. También fuimos al cine-club del IFAL y colocamos carteles en la Cnirersiclacl.

En el cartel ciábamos un número de teléfono y un horario. El teléfono pertenecía a la Escuela de Arquitectura y estaba en uno ele los corredores; yo me propuse para estar ahí esperando las llamadas. Fue así que recibimos nuestros primeros telefonemas)' que las personas se comenzaron a interesar. Esas horas que pasé al lado del teléfono me hicieron descuidar la Escuela. a tal grado que terminé por abandonarla. Tenía por fin un pretexto para dedicarme a mi sue,10 de siempre: hacer cine. Desgraciadamente, este pretexto no poclría ser válido a mi familia. aunque yo fingía que seguía yendo a la Escuela. Me faltaba todavía un año)' medio de tensiones y de angustia. La razón era simple: me sentía culpable respecto a mi madre, por el dinero que ella me enviaba y el miedo a que dejara de enviarlo. Eso habría terminado mi estancia en la ciudad de México y significado el final de mis sue,'los. Por otro lado era la culpabilidad de dejar una carrera, la ele arquitecto. y de no tener nada concreto en mi futuro.

Veía el cine como algo inaccesible e incluso en mi entusiasmo tenía un cieno escepticismo que trataba de ocultar. Acaso ese escepticismo, junto con una carencia de medios y una inestable situación económico-social, son las dos razones del fracaso en mis comienzos. Terminé por asumir ese fracaso y digerirlo. En última instancia, lo que cuenta es el hoy. y lo que sucedió entonces era el fermento, los pasos torpes pero necesarios para llegar a donde estoy ahora. Ese fracaso, si puedo llamarlo así, me permitió reílexionar enormemente acerca de tocio lo que estaba en relación entre el cineasta y el filme. Mis primeros filmes fueron el fruto de esas reílexiones. Mis películas debían conrertirse en una reílexión, un vínculo entre el cineasta y el filme. [Marzo 1ª ele 1981. Cuaderno 25. p. 23.]

VACÍO

Viendo el filme de Ve11ov *[El hombre de la cámaml,* me decía que lo imponante es lo que no se muestra. Es una forma de la elipsis. Cno elimina todo lo que queda fuera del encuadre. El espacio entre los fotogramas es muy importante. Es un paso dramático)' una ruptura que parece obedecer a una pulsión, a una necesiclad. Cuando uno ve cualquier filme, re un espacio entrecortado [...]: es una l'isión selectiva. !Abril 9 ele 1983.]

CINETECA NACIONAL C O J
BIBLIOTECA

¿El "secreto" se halla en la unión de los fotogramas? ¿En la duración1 ¿Y si la duración estuviera en la base de todo en el cine) Cuando ri *El hombre de la cámam,* ese maravilloso poema visual ele Dziga Vertov, pensé que al principio el ritmo del filme es un poco "inconsciente", es decir que \'ertor no parece darse cuenta de que existe también un ritmo de ritmos, "pasaje" ele una secuencia a la otra, un "juego" de líneas que atraviesan las diferentes secuencias,)' el movimiento de cada secuencia y su duración. De hecho, *lo i111po11a11tæs fa d11ració11 de la sec11e11cialigada al 111ovi111e1110de la cámara.* El "secreto" está ahí, en tocios los filmes. Movimiento igual a espacio/duración igual a tiempo/gesto/visión igual al gesto ligado a la visión. [Julio 12 ele 1983. Cuaderno 5. pp. 9 bis y IO.]

IA/11'/S BEAL BOLRG

La imagen que ofrece una lectura frontal (de frente al objetivo y por tanto al espectador) propone otra forma de reacción en el público. Uno se queda en el interior del campo ele lectura, en el interior del encuadre (de frente a él). Los movimientos de cámara ele mis películas tienden a encontrar una solución a la continuidad de las líneas de perspectiva, tratando de mantener su punto de fuga en el interior del propio encuadre a través ele movimientos (curros, en espiral, circulares). Ahí, el punto de fuga, las líneas de la perspectiva son "dislocadas")' forman pane del interior de la imagen. No hay clemro-fuera de cuadro. Esto es fundamental en mis películas: no hay fuera de campo.

El fuera de campo existe. pero sirve ele espacio exterior en donde no es el sujeto el que evoluciona o se transforma, sino -aunque parezca imposible- el cineasta. El fuera de campo es el espacio del cineasta. Es ahí que él cambia y decide prolongar el filme o cortarlo. Uulio tt de 1983.]

Génesis de los filmes de la retrospectiva

Xóchitl Camblor-Macherel

Teocloro Hernánclez ha descrito minuciosamente, en su diario y en diversos legajos, el tema, la técnica, el tiempo. el espacio, el sonido *y* el montaje ele varios ele sus filmes.

Hemos elegido algunos pasajes que conciernen a las películas incluidas en esta retrospectiva. haciendo hincapié en las noticias sobre la génesis ele cada una ele ellas. La obra ele Teocloro Hernánclez es esencialmente autobiográfica: es por esto que ele un filme a otro los temas se emrelazan y en cada uno hay trazas ele la vicia del cineasta. Para Teocloro Hernánclez había poca separación entre vicia y obra.

'-Conténtate bien, Teo", se escribe a sí mismo, "conténtate contigo mismo. Tu vicia eres tú mismo: ele la cabeza a los pies, pasando por la boca, el sexo *y* los ojos. Tú eres tu propio festín, Teo. tu banquete, tu mira es un verdadero banquete *y* tus filmes son la mesa que continuamente cambia ... Desde el primero al último ele sus filmes. Teo nos inrila a un banquete ininterrumpido donde los alimentos están siempre presentes. real o simbólicamente: .mesas que son soporte ele la alimentación y espacio del imaginario. mesas que se vuelven tapiz o espejo, donde se posa o refleja la imagen cleseacla, capacidad ele la materia ele engendrar su propio sueño, alimentación cOlicliana hecha ele realidad y sueño".

En los cuatro filmes unidos bajo el título El *cue1po de la pasión (Crislo. Crislaux. lacrima Cbrisli* y *Graal).* la copa ele vino)' el pan ele cada día nos invitan a un viaje diferente ele la comunidad jucleo-cristiana. Los títulos ele los filmes anuncian una nueva era y un mundo en donde la historia y la mitología revisitaclas despliegan y surcan un largo camino ele goce. crucifixión y creación. conanclo y rompiendo el río alacio que va del nacimiento a la muerte. "La historia se lllelve historia ele los intérpretes. Cristo no ·está' en el filme: ·es' el filme...

Cada parte ele *El me1po de la pasió11* es una obra independiente y al mismo tiempo una versión ele la misma historia: "Estos cuatro filmes se construyen a partir ele un conjumo ele referencias a la mitología cristiana. considerada como una exploración ele una visión del mundo y no como una ilustración. l ..] *El we1po de la pasión* es el encuentro ele dos memorias (ele dos cielos: el ele Europa y el ele América enlazados). Beso único y mortal donde cada uno ha descubierto su infierno y su gloria. Aacimiento estridente en que cada recién nacido reposa sobre un lienzo rojo ele lágrimas. ele vino y ele sangre. \liño abandonado al tierno capuchón de estrellas. prometido a un oscuro pofl'enir bajo las lápidas ele la historia".

En sus cuadernos escribe también: '·Aquí la pasión es considerada como una manifestación personal en que el individuo expresa la intensidad ele su aprehensión del mundo. La pasión es un ritmo en donde el que lo modula busca fusionarse con el contexto que lo rodea. La pasión es el último paso del individuo en su búsqueda ele iclemiclacl: el momento supremo en que su iclenticlacl total, global. se define, antes ele penetrar en el vacío ele la muene··.

Cna trama única atrariesa *El cue,po de la pasió11,* marcada por la utilización ele perlas. redes. sangre, pescados. crucifijos)' rituales cristianos. cristales que reproducen al infinito sombras y reflejos. La cámara ele Teo torea con las luces y ensarta la muene en cada verónica. Teocloro 1-!ernánclez es uno más en la arena y no hay distancia entre el cineasta y los intérpretes. Algunos ele los pasajes que siguen aclaran este proyecto llel'aclo a cabo en los años ochenta por Hernánclez, y arroja luz sobre 01ros filmes incluidos en la retrospectil'a.

CRISTO

DUR: 65 MINS. FRANCIA, 1977

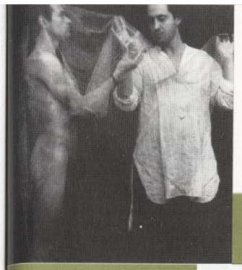
P: TEO HERNÁNDEZ. **D, G, F EN C Y B/N Y E:** TEO HERNÁNDEZ. **CON:** GAËL BADAUD, MICHEL NEDJAR, ARMANDO GALVIS, MICHEL DOMETTE, JEANINE DOMETTE, ARTURO DE NARVAEZ, KATERINA THOMADAKI, MICHEL MARTINEZ, ELIZABETH LUNG, MONICA CARPIAUX, TEO HERNÁNDEZ. **FOR:** SUPER 8 MM. **VELOCIDAD DE PROYECCIÓN:** 18 CUADROS/SEG. SIN SONIDO.

Caminando hacia el metro, explico a Gael que en mi filme Cristo los personajes abandonan la interpretación histórica, se vuelven a ellos mismos y se interpretan. Lo contrario ele la interpretación clásica: la evolución ele la interpretación histórica (ele un personaje ele ficción) a la interpretación ele sí mismo (realidad). Asumir su cuerpo y su gesto. !Enero - de 198-i.l

Hace un rato, en Malik, pensaba en los mitos l' me decía que el disf'az es propio ele los mitos. El miro se disfraza en carne y hueso, es decir, en .materia··. Nosotros "somos" el mito. El disfraz "es" la carne, y mi exterior, superficial, el vestuario. !Eneros de 19811

El filme [Cristo] se infiltra a través ele los agujeros, ele los gigantescos pozos dejados por el cristianismo [...], encrucijada en donde lo vivido y el imaginario se encuentran, cristalizan y volatizan al mismo tiempo, lo vivido y lo imaginario fusionados. !Legajo de *Graal*, agosto 29 de 1980.J

Como en mis otros filmes, el título si1ve ele cleronaclor que proyecta una serie ele anotaciones, ele ideas que se alejan poco a poco del punto ele partida. El filme tiene una proyección centrífuga. De un punto inicial se proyecta en tocios los sentidos. Dos visiones del mundo se encuentran, se bifurcan, se completan, se confrontan, se polarizan, afirmando una sola esperanza. Dos miradas se forman, se desplazan, siguiendo cada una una trayectoria personal, definiendo una l'isión ele la realidad, una descripción personal del mundo, confrontando y uniendo dos direcciones ele la mirada: la del sueúo y la del despenar. ISepliembre26 de 1980.I



CRISTALES

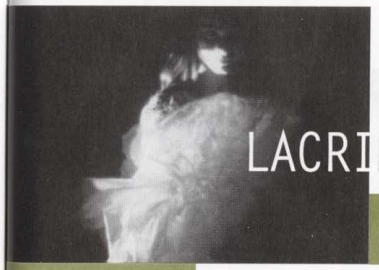
Cristaux

DUR: 70 MINS. FRANCIA, 1978

P: TEO HERNÁNDEZ. **D, G, F EN C Y E:** TEO HERNÁNDEZ. **CON:** MICHEL NEDJAR Y GAËL BADAUD. **FOR:** 16 MM. (ORIGINAL: SUPER 8 MM). **VELOCIDAD DE PROYECCIÓN:** 18 CUADROS/SEG.

En este preciso momento en que estoy recolectando los chutes ele Crista11.r para verlos, me doy cuenta (porque el hecho ele darme ganas ele trabajar los chutes ele tocios mis filmes es una especie ele retorno a mí mismo, ele necesidad ele cerrar un periodo y ver nacer otro) ele que a lo que riendo es al clasicismo. Porque iel barroco no tiene como sueúo al clasicismo? Manoel de Oliveira nos lo muestra en sus películas. IAgosl0 1 de 1982. Cuaderno,, p. 36.J

No es hacer trampa mostrar los corres e incluso los comienzos vírgenes ele la película, sino al contrario: se reintegra el filme en su Jotaliclacl. tocio lo que ha contribuido a su realización: accidentes, errores, comienzos ele película, tocio forma parre del filme. Lo importante es saber servirse ele eso, saber presentarlos. Incluso guardaría los sobres cuando recibo los filmes rel'elados: tienen una información suplementaria, la marca del filme, la sensibilidad, lugar de revelado. fecha, etcétera. !Enero 1 de 19841



LACRIMA CHRISTI

DUR: 127 MINS. FRANCIA, 1979-80

P: TEO HERNÁNDEZ. **D, G, F EN C, E Y LECTURA DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL* DE SAN JUAN DE LA CRUZ:** TEO HERNÁNDEZ. **M:** CANCIÓN DE LOLA BELTRÁN (FLAUTA: JAKOBOIS). **FOR:** 16 MM. (ORIGINAL: SUPER 8 MM). **VELOCIDAD DE PROYECCIÓN:** 18 CUADROS/SEG.

L1 idea de metamorfosis es la base ele Lacrima Christi, como ele las otras películas que realicé en esa época. Esta idea está realzada por la realización escénica. Los accesorios ilustran esa constante metamorfosis. HO\' he renunciado a escenificar y opto por el ensayo directo (el cine es esto: un ensayo), es decir, trabajo en el ne1vio y la sustancia misma ele la metamorfosis. Sin accesorios, sólo una mirada atenta, un tercer ojo detector que absorbe la totalidad por ese agujero-corredor que traga y clel'ora y donde tocio se consume, quema y se transforma: el pozo de la memoria y el recuerdo, el hoyo utilizado como corredor por el

suer'lo y como cámara nupcial por la muerte. agujero que está pendiente del tercer ojo. IDiciernhrc 18 de 19831

Las heridas de Lacrima Cbristi. Este filme es una manera de cortar la carne (la carne de la imagen). En el metro pienso en infiltraciones. asociando esta palabra a las heridas de Li1cri111a Cbristi, y me doy cuenta de que las coladuras y las junturas cumplen esa función. !Enero 10 de 1981.I

Pensando que estuviera muy enfermo y que moriría. ri a Michel Nedjar terminando de montar los descartes de Li1cri111a. le reía acostado al lado de la mesa de montaje dándole indicaciones para tenninarlo. y le decía que debían establecer las razones de mi muerte. En realidad. la muene no se explica jamás con razones. pero sí con imágenes. No hay, pues, explicaciones. Solamente hay que escuchar las imágenes. Palabra e imágenes. Las dos voces en las que se manifiesta la muerte. Ella se desliza en esta ruta soberana que es el hilo, el filme de la vicia lle Ji/, le film l. y que nos conduce al instante supremo. !Enero 10 de 1981.I

EL GRIAL

Graa7

D.R: 77 MINS. FRANCIA, 1980

P: TEo HERNANDEZ. D, G, F EN C Y E: TEo HERNANDEZ. CON: GAéL 8ADAUD, PASCAL MARTIN Y M1cHEL NEDJAR. FoR: 16 MM i:,1: 4 V S::: ; ; S cuADRos/sEG. FILME ASO-:1ADO A LA PELiCULA HOMON1-MA DE MICHEL NEDJAR. $1N SONIDO.

En Craa/ no se trata de la leyenda del Grial sino de Grial mismo: este último. tomado en su sentido más amplio, como arquetipo universal, metáfora. abreriación del cosmos. IAgo;10 29 de t980.J

El filme no trata del ciclo artúrico del Grial. ni de Persifal o Lancelote. Aquí el Grial está tomado *en* su significación amplia y la más temporal e intemporal posible. Es la realidad del mundo, es decir que no se trata de una leyenda: su descripción es rellejo de nosotros mismos en este doble espejo. el que nos define l' el que nos envía al incógnito. IScp1iemhre 28 de 1980.I

Pienso en Graal y reo como fondo sonoro Los piconeros. y como para mí este filme está ligado al toreo (lo veo como dos toreros toreando a su manera), pienso poner como banda de sonido cantos de gitanos españoles, zaetas y cantos. y mezclarlo con cantos de Gael. [Diciembre

21de 19821

El Grial. considerado como raso. receptáculo. conglomerado. punto de conjunción. es *el* fin de la obra. Craa/ parece abrir una nuera ría a mi cine l' al conjunto del Cne,po de la Pasión Los relos manipulados por los dos intérpretes se ruelren filtros, espejos. pantallas. Se podría prolongar la serie desarrollando un trabajo formal en que los espejos. los filtros y las pantallas (manipuladas por los imérpretes) fueran la nervadura del filme. Ia pasión se l'uelre un espejo y una proyección. Una corriente alterna se establecería entre sujeto y forma. Ll Pasión y el Reflejo: entre concepto e imagen. ¿El símbolo sería la abrel'iación ele un concepto.' ¿Las reglas contemporáneas serían un al'atar moderno del símbolo.' IAgo,w 29 de 1980.I

Otros filmes de Teo Hernández

MAYA

-Serie Portrafts/Retratos-

D.R: 95 MINS. FRANCIA, 1978-79

P: TEO HERNÁNDEZ. D, F EN C, E: TEO HERNÁNDEZ, 1: NASSER RASTEGAR-NEJAD, FLAUTAS DE RAJASTAN. CON: PARVANEH NAVAi. FoR: 16 M ll• (ORIGINAL: SUPER 8 1111). VELOCIDAD DE PROYECCIÓN: 18 CUADROS/SEG.

Mis filmes son una caza de la realidad. Con Maya he tratado de penetrar el misterio indio y me pregunto por qué la forma. la naturaleza y la mujer crean una sola entidad. Ia mujer panicipa del rito eclesiástico conjurando los elementos. tierra. agua, l'iento y fuego, y se amalgama a ellos. He intentado entender la metamorfosis de la forma. Y esta palabra. esta imagen, es el sopone y el contenido del filme: metamorfosis de la l'isión. En mis filmes paso del concepto a la realización de una manera simultánea. En efecto. es un trabajo de metamorfosis en que el concepto da lugar a la realización inmediata. !Diciembre t6 de 1981.1

Para La Illmba india hacer quizás alusión al pasado indígena de léxico y su fondo mitológico y hablar del águila y del jaguar. Ll coreografía de cada filme es una lenta o rápida progresión-procesión hacia la muene. IAhril 13 de 1980.I

El jaguar es la raíz profunda que se estiliza del otro lacio de la noche. de la camna húmeda. ISrpticmhre 3de t98t.l

A propósito ele *Fragmentos del ángel.* El jaguar. el ángel: metáforas del cielo, jaguar o ángel: corrientes íluidas ele la visión. Río cósmico que se cristaliza en imágenes del mundo. Jptiemhrc 5 de 198!.I

Continuación del cuento: el incesto real ofusca el sol. Una noche impermeable invade la tierra ele su furia dirina: así nace el jaguar y su grito es el eco del sol atraresado por mi pena.

Yo quería filmar un jaguar. Ko se filma a un jaguar si uno mismo no es un jaguar. Magia y realidad son indisociables. La magia es el esfuerzo cotidiano por unir el misterio del día y el palpitar del mar (del común).

Magia, sueiio, filme: acción y fusión ele todos los elementos situados en el mismo espacio: Yo soy una roca, / una montaña de pura roca, / y el agua se quiebra tocia cuando me toca. / Tocia agua se quema cuando me toca l...] / Sólo un agua me grita y me afronta: / el agua del mar, / que cuando me toca / se vuelve espuma y yo, arena 1..1. / En ese abrazo, en ese choque l...] / soy un l'Oicán que necesita el agua que lo fecunde 1..1. / tierrJ preñada de designios y ele signos esperando angustiada la llegada del agua. / el jaguar voraz. veloz y sonoro / que desenreda sus cuerdas de plástico / alrededor de mis rociferantes entrañas.

MEDIDAS DE MIEL Y LECHE SALVAJES

Mesures de miel et de lait sauvages

DUR: 43 MINS. FRANCIA, 1981-84

P: TEO HERNÁNDEZ. D, G, F EN C Y E: TEO HERNÁNDEZ. CON: MICHEL NEDJAR, JACQUELINE DEBAYLE, ERNESTO GÓMEZ MAYORGA, GAËL BADAUD, MONA THOMAS, DAVID BOENO, FRANÇOIS VIELFAURE, AHMED REZKALLAH, PASCAL MARTIN, SIMONE LAURENTI, ANDREA FINI, JAKOBOIS, TEO HERNÁNDEZ. FOR: 16 MM. (ORIGINAL: SUPER 8 MM). VELOCIDAD DE PROYECCIÓN: 18 CUADROS/SEG. SIN SONIDO.

Caminando hacia el metro pienso en *Mesures de miel* y pienso que se ha convertido en un diario, un testimonio de mi cotidianidad. Todo está ahí: amigos, desconocidos, objetos, basura, etcétera. tocio igualado. Todos forman un único estatuto: el ele una imagen. {Diciembre ¡- de 1983.1

Vengo ele terminar mi película *Mesures de miel.* La filmé viendo imágenes del filme que ya había eliminado *lles clmte* e intercalé fotos que Michel me había prestado en Belleville, cuando filmaba los desechos del mercado. El filme se terminó así. Ltar,o 1 de 1985!

¿Arquitectura del sueño o arquitectura del alma? El riesgo es perder el cuerpo. donde ante todo debería encontrarla, alejarme del sueño para acercarme al alma. Ir del sueño al alma como Sor Juana Inés ele la Cruz, pero no como viaje ele conocimiento sino más bien para encontrar el alma. *Medidas de miel y leche salvajes.* No medidas ele fotogramas, sino medidas hechas *con la mano.* Una medida de miel y dos medidas ele leche; o tres medidas ele leche y dos de miel, sino *medidas salmjes,* hechas con los ojos y las manos. medidas ele vicia. ele visión, hechas a la arrancada o casi. {Iar10 15 de 1981.I

NUESTRA SEÑORA DE PARÍS

DUR: 22 MINS. FRANCIA, 1981-82

P: TEO HERNÁNDEZ. D, G, F EN C Y E: TEO HERNÁNDEZ, BASADO EN UNA IDEA DE JUAN BLANCO. CON: GAËL BADAUD. FOR: 16 MM. (ORIGINAL: SUPER 8 MM). VELOCIDAD DE PROYECCIÓN: 18 CUADROS/SEG.

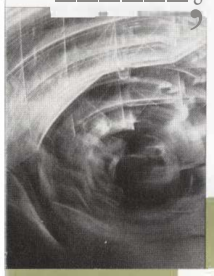
La ciudad del Jaguai: otro Iítulo para La *ciudad subterránea.* 1..1 Proyecto para un filme. La ciucl,tcl subterránea que percibo en mis sueiios, aquella a la que parecen dirigirse mis sueños y me entreveo rozando siempre su puerta, es de hecho la ciudad en donde estoy, París, ciudad sublerránea también. con su metro, que forma una impor-

tante red urbana. Durante años me pregunté dónde se situaba esa ciudad y en realidad yo estaba en ella. Este descubrimiento lo hice hace un rato en el lugar. es decir en el metro. Me vino entonces la idea ele hacer un filme sobre esta ciudad subterránea. Habría una voz en *off,* la mía. leyendo un poema de San Juan ele la Cruz. !Noviembre 28 de 198!.I

En la tarde, Jacques H. me da la idea ele tilular mi filme *i\'otre Dame de París* con el título en espaiiol *,Nuestra Seúora.* y pongo como sonido el cassette grabado ayer. El resultado es fulminante. Él, Jacques. agrega la música ele *4 por 4* a la secuencia en la que recito a San Juan ele la Cruz. Luego viene el canto de Gael y luego una secuencia ele Gamelan. Tocio corresponde muy bien a la imagen. Jacques encuentra en mi maleta el comienzo ele mi filme (inacabado) *\'itrio/* (la secuencia ele G. Courant en el Palace) y me da la idea ele retomar el título para un filme, en lugar ele *Pre/ex/os para esperar al o/ro.* Yo contaría una historia: la ele una nil1a y un nil10 en una ciudad enterrada: París. !Diciembre 6 de t982.I

Pienso en mi filme *i\'olre Dame de París,* que será *,Nuestra Se11ora.* Podría escribir un texto contando cómo lo realicé \' qué significaba para mí. Fue un desafío que decidí afrontar. Veía la catedral como una esfinge, una gruta. una pirámide azteca. Yo mismo podría decir ese texto explicatorio sobre una secuencia en negro al principio del filme. Diría: "Anoche, - ele diciembre del 82. vi el filme con J.H. y G.B. El primero me animó a pasar la película con la banda sonora que yo había grabado la noche anterior sin pensar en utilizarla en ese filme".

Podría proyectar *Sara* luego ele *Xueslm Se,iom.* Los dos filmes tratan ele lo mismo: la ,\ladre. el espacio y la forma materna. Forma femenina que tiene una función: es presionada, agitada y quebrada por la energía del hijo, recortado por la espacia (tijera). !Diciembre 8 de t982.I



PARVIS BEAUBOURG

-Serie *París Saga/ la Saga de París-*

DuR: 52 MINS. FRANCIA, 1981-82

P: TEO HERNANDEZ. D, G, F EN C Y E: TEO HERNANDEZ. CON: NOBUTAKA KISHI. FOR: 16 MM. (ORIGINAL: SUPER 8 MM). VELOCIDAD DE PROYECCIÓN: 18 CUADROS/SEG.

Ayer en la tarde en casa ele Yann Beauvais y Miles McKane fui a buscar el número 3 ele la revista *Scralcb.* Estaban ahí Michel N., su amigo inglés Chris y Sanclra. Mostré una foto que tomé para mi filme *Parl'is Beai1bo11rg.* foto que propongo para componer el programa ele la proyección ele mis películas en la rue cl·ulm el 5 ele diciembre ele 1983. Miles me pregunta si la foto (los elementos gráficos que "están movidos··) fue tomada sin tripié, con la

cámara sostenida en la mano. por la ·ola fuerza ele la muñeca. Respondo que sí y ahora me digo que tal vez el cine está ahí: en la muñeca. Es decir. en la coyunturas (articulaciones), a saber que el cine puede provenir del juego resultante ele dos tendencias o ele varias que se diversifican en distintas direcciones. El famoso .punto ele ruptura" ele que ra he hablado. l' que sitúo en el exterior, bien podría encontrarse en el cuerpo mismo del cineasta. Estos lugares ele encuentro que son las articulaciones/coyunturas son los puntos ele fuerza del esqueleto. es decir ele la estructura fundamental del cuerpo humano,)' sin ellas no habría morimiento. Es tal 1·ez por eso que se decide la suene del filme: en el impulso ele la muñeca. en su h1erza y su capacidad. Anicular es acaso el ABC del cine. lüc1ubre 30 de t98.l. Cuaderno 6. p. 21.J

RACIMOS DE OJOS

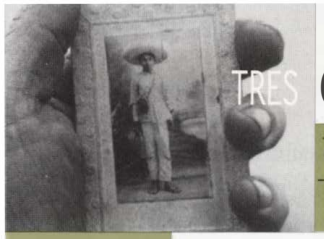
Grappes d'yeux

-Serie *MétroBarbésRochechou Art-*

FRANCIA, 1982-83

P: Teo Hernández. Jakobois y Michel Nedjar. D, G, F en C y E: Teo Hernández, Jakobois y Michel Nedjar. Con: Gaël Badaud, Michel Nedjar, Jakobois y Teo Hernández. For: 16 mm. (original: super 8 mm.). VELOCIDAD DE PROYECCIÓN: 18 cuadros/seg. Sin sonido.

Pienso tambien en la idea que tuve hace dos o tres días a propósito ele *Crappes d'.)•eu.\'.* el *fi/111e-acció11* que preparamos -con Jakobois, 1ichel y Gael- para la presentación ele *4 por 4* el próximo mes ele marzo. La idea fue al principio filmar los ojos ele los cuatro miembros ele nuestro grupo, MétroBarbesRochechou Art, para proyectarlo luego sobre un paño que enrolviera el cuerpo ele Gael danzando. 1\lás tarde me vino la idea ele insenar breres *Jlasbes* -imágenes subliminales- en los ojos, y ele agregar tambien algunos ocultadores. !Enero 3 de 1983.1



TRES

GOTAS DE MEZCAL EN UN COPA DE CHAMPAÑA

Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne
—Serie *Autobiographie / Autobiografía*—

DUR: 16 MINS. FRANCIA, 1983

P: TEO HERNÁNDEZ. D, G, Fa BIN, EY NouctOI: Teo tIETOIWIDEZ; C. 1WHIRIMDEz Y JAIIIIIIOIL FOI: SUPER 8 IM. VELOCIDAD DI PROYECC1611: 18 CUADR0818E8.

A propósito de *Mezcal et cbampag11e,* primero imagino la decoración de la calle Bourbon du Chateau, que descubrí ayer después de tantos aiios de búsqueda. Imaginaba diversos planos en blanco y negro aprovechando el pozo)' veía a Ernesto dentro del pozo: pensé que Gael podría figurar también en la decoración. ¿Sería él la copa de champaña)

Pero también pensé en Michel y en Jacques. ya que el filme se llama *Tres gotas de mezcal* y *dos copas de cba111p{l/ia,* y podría ser con nosotros cuatro. ¿Y Ernesto' Los veía a todos en la playa en Étretat. bailando m1a uno una danza distinta. El filme entero seria concebido como una coreografía)' en los créditos aparecería ·coreografía de...". Imaginé también el principio de la película filmada cuadro por cuadro: por ejemplo, ver a una persona en la calle o en un café completamente inmóvil y la gente desplazándose alrededor.

Podría seguir el irinerario de un personaje y entrecortar el ritmo con movimientos circulares de la cámara, muy breves, a una cadencia de 9 cuadros por segundo, a manera de poder insertarlo en la cadencia de 18. Y la secuencia en el mar también: coordinar e imbricar estos dos ritmos, 9, 18 y tal vez cámara lenta. También pensé en una banda de sonido con dos voces: la de Ernesto y la ele Gael. El primero dirá una frase en español y Gael la repetirá en francés, por ejemplo *Je découpe le bord de láube* / lo *corto el borde del alba,* y así en adelante.

Pero llegando a casa tuve una idea. Había encontrado a Vincent Toledano y Fran oise ·lichaucl en un restaurante japonés en la Rue des Ciseaux, y dije a Fran(oise que siempre pensaba en el proyecro de mi película *Prétextes pour atteudre láube [Pretextos para esperar el alba]* y que podría hacer dos filmes, dos versiones ele la misma historia: *Mezcal et cba111pag11e* sería la "maqueta" ele *Pretextes* y tal vez podrían complementarse, lo que le daría una mayor libertad. Sería una forma de tratar el tema ele dos formas distintas. ¿Y por qué no filmar las mismas secuencias al mismo tiempo con dos cámaras diferentes? Incluso *Mezcal et cba111pag11e* sería en parte una '·crónica·· de la filmación ele *Prétextes.* !Enero 5 de 1983.I

La magia surge a manos desnudas al principio del día. Hay que saber entrar en la luz del día con las manos desnudas. Habría que desarrollar este encuentro: la realidad y la idea. Tal vez la magia es eso: un encuentro entre la realidad, que da un sentido a la idea, y la idea, que se modifica y metamorfosea con la realidad. !...)

En el cine podrían establecerse relaciones entre la imagen que uno despacha y la que se presenta ele modo imprevisible. Y si la magia está ahí, la llegada de lo imprevisible y saberlo asumir. Saber interpretar

e incorporar a uno mismo lo imprel"bible: eso es la magia. Saber entrar en la piel de lo imprel'isible. Conl'ertirse en jaguar o en terremoto. Hace falta un terremoto para mover y agitar la mirada. \'er la imagen de las cosas y l'erificar su inestabilidad. l,lbnl 3 de t983.I

Esta noche tul'e un sueño: estaba en un viejo inmueble y l'eía a varias personas precipitarse a una puerta. Eran jóvenes, quizá granujas, y me di cuenta de que la puerta no ciaba a un departamento sino a un pasillo que comunicaba con otros departamentos. Comprendí que ese corredor serría a los jóvenes para esconderse)' huir. Fui arrastrado al pasillo. que iba en zig-zag. Y yo l'eía o imaginaba (lo que es extraño en un sueño: ele hecho. Jo imaginario es más intenso. más l'il'O en un sueño) a muchachos y muchachas corriendo a tocio lo largo del pasillo: habían pasado tocia su l'icla ahí y conocían perfectamente todos los rincones. La continuación del sueño se dirige. sobre todo. a mi encuentro con una ciudad subterránea.

Ile tenido muchos sueños con ese tema. Y cada vez siento el placer ele un l'erdaclero descubrimiento, como el ambiente que ro había estado buscando. Probablemente para mi autobiografía podría trabajar una parte alrededor ele este tema: ¿tal l'ez *Regreso a la Atláutidci1* L..], *Mezcal:* un filme es la piel del sexo tendida alrededor del eje del deseo.

L'n título: *Coucbes de plaisir iuedites [Lechos de placer i11édito] ,Wezcal:* el filme es un sexo de cristal que se quiebra en el interior del sueño.

Posible prolongación del texto tres ele *il1ezcal* y *cba111a1lisl110:*··Hay un espejo en esta sala. / Hay un paisaje en esta sala. / Y una foto en esta sala. / Y un agujero en esta sala. / Y un ataúd en esta sala. / Y un cuerpo en esta sala. / Y un cuerpo en este espejo". JAhril 1 de 1983.J

Pensé también en introducir ficciones. tal como lo había preristo para el proyecto original ele *,Wezwl et cba111pag11e.* con Tatiana. Alain y Ernesto: personajes alrededor ele una mesa (una mesa larga cubierta con un paño blanco). Introducir esta secuencia oblicuamente por medio ele un *cache* [l'entanilla, laminilla] horizontal.

Todas estas ficciones se entreconan o desaparecen sin continuación y dan lugar a las disertaciones sobre el paisaje. las discusiones en la calle o a las descripciones clínicas o ele otro tipo. L..]

Concibo una idea: i.l' si introduzco al personaje de mi padre, un joven rernlucionario, como uno ele los personajes de la ficción ele mi filme' El rol del ángel. del guía. Por ejemplo. para el montaje puedo pasar de la torre Montparnasse a mi madre en los jarclines Alben Kahn. [Sepliembre29 de 1981.J

LA PRIMAVERA

•le Prfntemps•. Répétftfon

DUR: 8 MINS. FRANCIA.CA. 1987

P: STUDIO 01, TEO HERNÁNDEZ. D, G, F EN C Y E: TEO HERNÁNDEZ, BASADO EN LA PIEZA HOIIÓNIIIA DE CATHERINE 01VERRtS. CON: BERNARDO MONTET, JOSEPH NDJ, THIEARY BAE, CATHERINE DIVERRtS. fOR: SUPER 8 111l. SIN SONIDO. ÚLTIMO PERIODO DE LA COLABORACIÓN DE TEO HERNÁNDEZ CON LOS COREÓGRAFOS CATHERINE 01VERRtS Y BERNARDO MONTET.

C.D. [Caiherine Diverres] molesta porque pone el dedo en la médula ele la noche. porque pone el pie ahí donde otros lo pierden. Su medida no es humana. Allá. donde los oiros borran. el'itan o ignoran, ella señala el !ajo o la arisia brel'e. no Iiene miedo ele lo que hace la densidad de la danza: la noche. el aire noc1urno del l'acío. \'eamos su sonrisa il1!erior. He aquí su secreto, su poder nos hace perder pie)' ahí se ve que es como el mar: una ola de fondo que irrumpe nues1ra atención. Es un insecto con gual1les geométricos)' diagonales. Pieza tras pieza cons1ruye un jardín ímimo. un jardín de reílexión, de diagonales. Hay que compenetrarse con ella. Es una danza que se realiza del otro lado de la danza. i.Dónde! En el zig-zag, simple-mel1le la diagonal del rayo. En la coherencia del l'acío. En la coherencia del relámpago. [Julio 3 de 1988.I

Pri11e111ps[La primacera] nació de co111ra1iempos, de 1empestades. de hielo, de lluvias, de ráfagas de Yienlo, de deserciones y despojamiel1los. Hubo que luchar comra viento y marea. En es1a lucha es1ride11!e nació la prima!'era. Cnlierine Dil'erres sabe que el fin de la danza no son las figuras sino su peso, es decir la carne. El peso de la danza es la carne. La danza es la carne. La sus1ancia de la danza es la carne. La panición no se dirige hacia adelan1e sino que camina a contra1iem-po. hacia un espacio primilil'O en donde la danza se paraliza. La danza no es un conjul1lo de acciones que el'olucionan. un despliegue ele acciones, sino una puesta al día ele una l'erdad ocuha: la de la carne y su peso. Carne igual al tiempo que inmoviliza, dilata y apacigua el espacio y deshace el todo. Uno siel1le que C.D. quiere penetrar el liempo. construir un hueco negro en la his1oria del 1iempo. Nos lle-l'amos por una ola profunda. Ella conoce el ane de la me1amorfosis: se 111ell'e insec10, muene, ola de fondo, brisa noc1urna con guantes hechos ele sangre y ele yodo. [..]

Viéndola bailar se *aparece,,* dos imágenes: un insecto milenario cubieno ele ceniza, con guames en las palas ul1lados de yodo y sangre. y 01ra imagen. cuando ella habla de es1ado, el mar: ola y profuncliclacl. impre!'isible. El insecto atral'iesa el espacio en diagonales, el mar lanza sus olas en diagonal. Diagonales, movimiemos que conan el pánico del espacio. i.Qué recortan las diagonales! El pánico. el Iemor. El satélile poll'oriel1lo del espacio es la danza que está por nacer. Para Gracián. la primarera es la infancia, el diálogo con los muenos. para C.D. también. [Julio - de 1988.I

¡Mi primer problema: i.eSiamos del1!ro o fuera' En realidad, ese es el problema de la danza. !Enero 28 de 1990.I

El título. *Frag111e11to* nos indica el espacio de la pieza: se 1rala ele eso. un fragmemo de espacio. ele liem-po, de l'ida. Un fragmemo ele amor, piedra cuadrada, pedazo antiguo en donde se lee lo l'iejo y lo nuel'o, cuerpo cuadrado, otra lectura, una abenura para 01ro cuerpo. Es una isla de arena ruda. !Febrero 2 de 1990.I

Fragmento de la lengua, del lenguaje en donde el verbo es él o ella y la frase una escala. Fragmemo imaginario. no imágenes concomilantes sino el círculo quebrado de los sueños hasta la concurrencia con lo "dicho··. lo "aprendido", lo "debido". Danza que es lenguaje: palabras que se desvanecen, se extinguen, en los alvéolos de ellas mismas. Ramilleie de ílores o ramillete de fuego, cuerpos lanzados en una geografía lejana. inalcanzable. !Febrero 3 de 1990.I

EL VIAJE A MÉXICO

le voyage au Hex1que

DUR: 29 MINS. FRANC/A,CA. 1990

PY D: Teo HEANÁNDEZ. fOR: 16 MM. (ORIGIIIAL: SUPER 8 M11). VILOCIIAII DI NOYICCIOI: 24 CUADROSISEG.

¿Y si Que1zalcóall es1uviera mueno! ¿Y si el filme sobre él fuera in1er-pre1ado por mí mismo' Diálogos para un filme futuro: *Desata el 1111cb del sue110* (imagen: un hombre ele espaldas en la calle): *Somos seres si11 habla* (los mexicanos). [...] Para un francés la representación es chala, sin relieve. Un frJncés nunca se perderá en los meandros del reliel'e. Quiero decir que para él las sombras no existen, o sea las abenuras entre los mundos. No hay raja. fisura (en el sentido del Don Juan de Cas1aneda). Para un francés todos los elemel1!os de la represel1!ación están en el mismo nivel. Todo se valoriza en el mismo plano. Jamás hay pérdida de sí mismo. jamás una pérdida de la conciencia del mundo, sino ella tomada en un sentido siempre único y subordinado a las coordenadas fijas ele antemano. El ane francés parece organizarse alrededor ele una noción con!'encional de tiempo y espacio. Su utilización de la poética parece limitarse a una cues1ión de decorado. En Fmncia iodo debe ser claro y neto, !OOO debe ofrecerse a la mimda en el mismo nil'el de per-cepción. 1' *11ada debe quedar e11 la sombra.* !Febrero 11 de 1982.I

Pienso en el nacionalismo y en iodo lo que me elijo Emilio Fernández y creo que yo 1ambién trabajo en ese semido pero a la !CZ me clisiancio. ¿Tiendo ral l'ez a un cine ateo! Ie ha l'Cnido la idea precisamente de un filme tillllado *A Teo.*

Supe que ems 11a!'e si11 huella 11i sue110. ¿Y si pusiera como título a mi filme autobiográfico en 16

milímetros *So1we11i1s 111e.\'icai11s[Recuerdos merica11o* jo *So11¿•e11i1sdu .\le.\'iq1e[Recuerdos de ¡,léxicol o So11i•e11i1sl'1111Meri cai11 [Recuerdos de 1111merica1101'* Y el filme podría desarrollarse en torno a todos los objetos que poseo de léxico: estatuillas quebradas de Oaxaca. fotos de mi padre r mi madre, ponaclas, discos, libros l' luego yo mismo, mi piel, mis pies. mis manos, mi cuerpo. Esta tarde, pensando en las películas del "Indio" [Fernánclez] pienso que son ·atisbos··, como él dice, del mundo indígena a través ele un encaje español (a través de una lente espa11ola). l.\larw 23 de t982.I

Al mismo tiempo que hiciera *So11l'e11irsd11 ¡,lle.\'iq11e* podría filmar otra película llamada *.\fezcal.* que sería una especie de negatiro de aquélla. *¡,llezca/* sería el producto del recuerdo de México. la l'isión de una realidad más profunda. *¡,llezca/* podría ser *So11ve11i1sd11 .\lle.\'iq11e* proyectado al rerés. (Filmar de manera que el filme pueda ser proyectado al revés.) Esta idea, si no la realizo en México, podría aplicarla a otro filme, sea *Mistral* o bien *L1111a 11egra,* que se desarrollaría como una *L1111a india* pero a la inversa. J larzo 'Z7 de 1982.I

El mismo día pienso en mi proyecto sobre México, que está compuesto por dos filmes: *So111e1i1s Mexicai11s* y *¡,vezca/.* Podría añadir otro: *A11 pays* ,ll ra. filmado en Yucatán con las ruinas. y que en cieno modo formaría pane del conjunto de *¡,laya.* !Abril 6 de 1982.I

Filmografía de Teo Hernández

(Es1ablecida por el cineas1a *y* revisada por sus amigos *y* colaboradores Jakobois *y* Michel i\'edjar. Los tíiulos en español no precedidos por un nombre fr.incés, fueron impuestos por el realizador como títulos originales. En negras aparecen los filmes incluidos en la retrospectiva mexicana de 1999. En cursivas se señalan los *chutes,* es decir los filmes paralelos que Hernández editó a partir de los materiale; descartados en el montaje de los respectil'OS títulos.) ID.G.D.J

1960 I.F.A.L. (documental inacabado)

1968 14, BINA GARDENS (9 mins.)

1969 UN FILME PROVOCADO POR... (26 mins.)

CH{f{ES DE UN FILME PROVOCADO POR... (28 segs.)

ESTRELLAS DE AYER (7 mins.)

SERGE -Serie PORTRAITS / RETRATOS- (6 mins.)

IMAGES DU BORO DE LA MER / IMÁGENES A IA ORILLA DEL MAR (34 mins.)

CH{f{ES D'IMAGES DU BORD DE LAMER (52 segs.)

1970 JUANITO -Serie PORTRAITS / RETRATOS- (6 mins.)

MICHEL LÁ-BAS ! MICHEL A LO LEJOS -Serie PORTRA!TS / RETRATOS- (21 mins.)

CHIJfES DE MICHEL LA-BAS (19 segs.)

PAUSE! PAUSA (7 mins.)

1976 SALOMÉ (70 mins.)

CHlfIES DE SALOMÉ' (5 mins.)

1977 LIBERTÉ PROVISOIRE / LIBERTAD PROVISIONAL -Serie PORTRA!TS / RETRATOS- (23 mins.)

CH{f{ES DE LIBERTÉ PROVISO/RE (21 mins.)

REFIL\1AGE DE LIBERTÉ PROVISO/RE (sobreexpuesta; 3 mins. 23 segs.)

REF/Li1AGE DE LIBERTÉ PROVISO/RE (subexpuesta; 3 mins. 23 segs.)

LUNA INDIA (32 mins.)

C/-!IJfESDE LUNA INDIA (21 mins.)

CRISTO -Primera parte de CORPS DE IA PASSION / CUERPO DE LA PASIÓN-

CHIJfES DE CRISTO (65 mins.)

ES,\IERALDA (60 mins.)

CHUFES DE FJ,\lERALDA (72 mins.)

CITÉ DE LA MOSKOVA-GAEL, RUE LEIB\ITZ -\fonero 1 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (20 segs.)

GAÉL ET MICHEL DEVANT BALCON-GAEL ET MICHEL AU CHÁTEAU DE VINCENNES / GAÉL Y MICHEL ANTE EL BALCÓN-GAÉL Y MICHEL EN EL CASTILLO DE VINCEN1ES-Número 2 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (] min.)

1978 CORPS ABOLI / CUERPOS ABOLIDOS (24 mins.)

CHI!l'ESDE CORPS ABOLI (68 mins.)

CORPS ABOLI, 1NSECTES, DUCHAMP, ORCHIDÉE, CRISTAUX ! CUERPOS ABOLIDOS, INSECTOS, DUCI-IAMP, ORQUÍDEA, CRISTALES -Número 3 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (30 segs.)

GAÉL -Serie PORTRAITS / RETRATOS-- (36 mins.)

CHI!l'ESDE CAEL (14 mins.)

CRISTAUX /CRISTALES-Segunda parte de CORPS DE LA PASSION! CUERPO DE LA PASIÓN- (70 mins.)

CHUFES DE CRISTAUX (73 mins.)

MICHEL NEDJAR -Serie PORTRA!TS / RETRATOS- (inacabado)

Cf-Il!l'ESDE MIC!-IEL NEDJAR

1978-79 MAYA -Serie PORTRAITS / RETRATOS-- (95 mins.)

CHI!l'ESDE MAYA (52 mins.)

TABLES D'I-IIVER ! MESAS DE INVIERNO (39 mins.)

CHU/fü DE TABLES D'f-1VER (30 mins.)

1979 AU DÉBUT: MI'1ÉRAUX-FILM NOIR (SEULEME\!T QUELQUES TRACES DE LUMIERE-APR.ES: COLLAGE Á JAKOBOIS-TOUR EIFFEL-POISSONS AQUARIUM / AL PRINCIPIO MINERALES-FILME NEGRO (SÓLO ALGUNAS TRAZAS DE LUZ)-DESPUÉS: COLLAGE DE JAKOBOIS-LA TORRE E!FFEL-PECES EN EL ACUARIO -Número 4 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (4 mins.)

AFFICHE DE C!RQUE: TETE DE TIGRE/ CARTEL DE CIRCO: CABEZA DE TIGRE -Número 5 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (7 segs.)

MANEGE, MÉNILMONTANT -Número 6 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (35 segs.)

1979-80 lACRIMA CHRISTI -Tercera parte de CORPS DE LA PASSION I CUERPO DE LA PASIÓN- (127 mins., luego 95 mins.)

C/-/!JrT:JDE LACRIJ\1A CHR/577 (95 mins.)

1980 GRAAL / EL GRIAL -Cuarta parte ele CORPS DE LA PASSION / CUERPO DE LA PASIÓN- (T mins.)

CHL'T'ESDE CRAAL (35 mins.)

SOUVENIRS-MARSEILLE / RECUERDOS DE MARSELLA -Serie SOUVENIRS / RECUERDOS- 09 mins.)

CHUTES DE SOU\ 'ENIRS-, \lARSEILLE (3 mins.)

SOUVENIRS-PARIS / RECUERDOS DE PARÍS -Serie SOU\Hi!RS / RECUERDOS-- (.¡8 mins.)

CHUTES DE SOU\ 'EN!RS-PARJS (3 mins.)

GÉRARD COURANT MONTANT LES MARCHES DU PALACE, ESSAI POUR VlTRIOL-RUE LA NUIT -Número 7 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES-(] min.)

SAINT-OUEN: GOSSES RUE DES ROSIERS, PONT DU PÉRIPHÉRIQUE -Número 8 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (25 segs.)

DELiX GOSSES AL'X BUTTES-CHAU -IONT -Número 9 ele los 30 FIL IS BREFS / 30 FILMES BREVES- (29 segs.)

GAEL, GIL, JEAN-MARIE -Número 10 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (17 segs.)

TERRASSE DE LA SAMARITAINE -Número 11 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (1 min.)

MISTRAL, DÉBUT -Número 12 ele los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (! min.)

LE FILM EST UNE ÉNIGME / EL FILME ES UN ENIGMA -Número 13 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (8 segs.)

1980-83 4 Á 4 METROBARBESROCHECI-IOU ART -Serie METROBARBESROCHECHOU ART- (65 mins.)

Cf-lUTFJDE 4A 4 MÉTROBARBESROCHECHOU ART

1980-81 GOI\G (41 mins.)

CHI!l'ESDE C0i\C (7 mins.)

LA VlE BREVE DE LA FLAMME / LA VIDA BREVE DE LA FLAMA (40 mins.)

CHI!ltS DE LA VIE BRh"VE DE LA FLAMME (37 mins.)

1981 FOIRE DU TRÓNE -Serie PARIS SAGA/ LA SAGA DE PARÍS- (45 mins.)

CHUTES DE FO/RE DU TRÓNE (20 mins.)

SOUVEN!RS-BOURGES / RECUERDOS DE BOURGES -Serie SOUVEN!RS / RECUERDOS-- (14 mins.)

CHUTES DE SOUVENTRS-BOURCES(1 min. 10 segs.)

SOUVENIRS-FLORENCE / RECUERDOS DE FLORENCIA -Serie SOUVENIRS / RECUERDOS- (19 mins.)

CHL.ffESDE SOUVEN!RS-FLORENCE (37 segs.)

SOUVENIRS-BARCELONE / RECUERDOS DE BARCELONA -Serie SOUVENIRS / RECUERDOS- (33 mins.)

CHL.ffESDE SOUVENIRS-BARCELONE (1 min. 30 segs.)

MARSEILLE TOUJOURS / SIEMPRE MARSELLA -Serie SOUVENIRS / RECUERDOS- (20 mins.)

CHL.ffESDE MARSE!LLE TOUJOURS (1 min. 25 segs.)

SARA -Serie PORTRAITS / RETRATOS- (15 mins.)

CHL.ffESDE SARA (12 segs.)

PASCAL -Serie PORTRAITS / RETRATOS- (48 mins.)

CHL.ffESDE PASCAL (5 mins.)

ESSAI CAMÉRA BOLEX Xl 109-PLANS: CAMIONNETTE, MANÉGE + ESSAI EN INTÉRIEUR AVEC JOURNAL (ATTENTAT REAGAN) ET TÉO / ENSAYO DE CÁMARA BOLEX Xl 109-PLANOS :CAMIONETA, MANEJO + ENSAYO EN INTERIOR CON DIARIO (ATENTADO A REAGAN) Y TEO -Número 14 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (2 mins.)

PIED DE GAEL, BLUE-JEAN DE TÉO / PIE DE GAEL, *BLUE-jEANDE* TEO-Número 15 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (30 segs.)

VITRAUX DE LA SAINTE-CHAPELLE -Número 16 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (15 segs.)

DÉMOLITION DE LA HALLE DELACROIX (MARCHÉ AUX POISSONS), MARSEILLE -Número 17 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (30 segs.)

ERNESTO GOMEZ MAYORGA-ESSAi POUR "LE MEXJCAIN" -Número 18 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (1 min. 15 segs.)

1981-82 NUESTRA SEÑORA DE PARÍS (22 mins.)

CHL.ffESDE NUFSTRA SENORA DE PARiS (2 mins.)

PARVIS BEAUBOURG -Serie PARIS SAGA / LA SAGA DE PARÍS-

CHL.ffESDE PARVIS BEAUBOURG (14 mins.)

1981-83 SACRÉ-COEUR -Serie PARIS SAGA/ LA SAGA DE PARÍS- (17 mins.)

CHIJTFS DE SACRÉ-COEUR

1981-84 MF.SURES DE MIEL ET DE LAIT SalNAGES / MEDIDAS DE MIEL Y LECHE SALVAJES (43 mins.)

CHLTFS DE ,lAFSL'RESDE .lf!ELETDE LAJTSAfülGFS (-imins.)

1982 EUX / ELLOS 03 mins.)

CH!,TFS DE ELX (50 segs.)

FRA\' OISE -Serie PORTRAITS / RETRATOS- (3 mins.)

CHIJTFS DE FRA/\'(:OISE (50 segs.)

NUAGES VAGUES LUNE FRAN OISE / NUBES VAGAS LUNA FRAN OISE (5 mins.)

CHLTFS DE ,\'L'AGFS \ilGLE\'LUXE FRAX(:0/SE (5 mins.)

DIILIO FER.'IÁ.\DEZ.COCKTAIL C:XIFRA CE -.\úmero 19 de los 30 FIL ISBREFS / 30 FIDIES BRE\'ES- (!0 segs.)

LA FOIRE DU TRÓNE LE 4 AVRIL 1982 -Número 20 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (1 min. 15 segs.)

"THE SUN ALSO RISES" REFILMÉ PAR TÉO HERNAJDEZ / ENQUÉTE POUR UNE ACTOBIOGRAPHIE -\'úmero 21 de los 30 FILMS BREFS / 30 FIL\IES BREVES- (6 mins.)

ICI, DES MARl\'S GRECS -\'úmero 22 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (2 mins.)

LE VERT-GALAl\T-STATUE D'HENRI IV -Número 23 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (35 segs.)

DRAPEAU DE L'HÓTEL-DIEU -\'úmero 24 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (35 segs.)

1982-1983 L'EAU DE LA SEINE / EL AGUA DEL SENA -Serie PARIS SAGA/ LA SAGA DE PARÍS- (18 mins.)

CHL.ffESDEL 'EAUDE LA SE/\'E

GRAPPES D'YEUX / RACIMOS DE OJOS -Serie MÉTROBARBESROCHECHOUART-03 mins.)

CHL.ffESDE GRAPPFS D'YEUX

1982-84 AVA GARDNER ET TYRONE POWER AU JARDIN DES ROSES, MORELIA 1957 ü'AVAIS 17 *A:-S*), ARENE: FRAGME:,.,'TDE "THE SUN ALSO RISES"-DERRIERE TOCR MOXTPAR':-ASSE-NOUVELLE LUNE-MARCHÉ MAllK, MICHEL NEDJAR-VISIONNEUSE: FILM TRANSPARENT-MANGUE-GARGOUILLE, PORTRAIT DE GEORG GISZE, PORTRAIT DE SIMON GEORGE QUOCOTE PAR HANS HOLBEIN LE JEUNE, FILMÉS Á LA TERRASSE DE NOTRE-DAME DE PARIS-AFFICHE: CHMIPIO\' AT D'EUROPE DE FOOTBALL, LA 1UIT-BARRIERE, ACCES AU PÉRIPHÉRIQUE-TÉTE DE IORTAU FILTRE ROUGE FILMÉE DA.1'-:S

MA CHAMBRE-AFFICHE, LE JOUR-MIROIR SUR LA TABLE. AMPUOLE. CAJNIÉRA EN ACTION, GAULOISES, GITAi\'ES (ALLU IE1TES). CLÉS. PHOTOGRAMMES: "LÉDA ET LE CYGNE'' (FILIDE 1\IICHEL i\'EDJAR)- TABAC DE LA RUE SAINT-DENIS (LA NUIT), GAEL ACHETE DES CIGARRE1TES - Número 27 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (3 mins. 23 segs.)

1983 PORTRAIT D'ANDREA -Serie PORTRAJTS / RETRATOS- (16 mins.)

CH[{JE5 DE PORTRAIT DAJ\'DREA (50 segs.)

TROIS GOUITES DE MEZCAL DANS UNE COUPE DE CHAMPAGNE / TRES GOTAS DE MEZCAL EN UNA COPA DE CHAMPAÑA -Serie AUTOBIOGRAPHIE / AUTOBIOGRAFÍA— (16 mins.)

CHUTES DE TROIS COL77ES DE MEZCAL DA1"S U\E COUPE DE CHAMPACJ\'E (19 mins.)

SOUVEl'\IRS-ROUEN / RECUERDOS DE ROU[\ -Serie SOUVE\IIRS / RECUERDOS- (13 mins.)

CHIJIE5 DE SOUVENIRS-ROUE\'

AVANT ET APRES LE DERNIER SAMEDI D'AVRIL / Ai\'TES Y DESPUÉS DEL ÚLTIMO SÁBADO DE ABRIL -Serie JOUR1.AL ! DIARIO- (27 mins.)

CHUTES DE A\'.11\7E TAPRES LE DER1\1ER SAil!EDI DA\'RIL

FRAG IENTS DE L'ANGE / FRAGMEJ\TOS DEL Á\IGEL -Serie AUTOBIOGRAPHIE / AUTOBIOGRAFÍA- (23 mins.)

CHUTES DE FRACME\TS DEL ANCE

FEUILLES D'ÉTÉ / HOJAS DE VERANO (16 mins.)

CHUTES DE FEUILLES D'ÉTÉ'(40 mins.)

5 PORTRAITS / 5 RETRATOS -Serie PORTRAITS / RETRATOS- (18 mins.)

CHUTES DE 5PORTRAITS

MICHEL 'IEDJAR FILME HÉLE1\E GOLDRAJCH DANS "SIGNAUX LUMli\'EAUX POUR UNE BALLET NUPTIAL" - NCunero 24 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES— (1 min. 10 segs.)

TOUR EIFFEL EN FLAMMES LE 15 AVRIL 1983 / LA TORRE EIFFEL EN LLAlvlAS EL 15 DE ABRIL DE 1983 -Número 26 de los 30 FILMS BREFS / 30 FIL.\1ES BREVES- (26 segs.)

1984 CITR01. PRESSÉ AU BLUE BAR (SOUVENIRS-CA1.NES) (12 mins.)

FILM NOIR -Número 28 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (1 min. 30 segs.)

FILM TRANSPAREJ\T -\úmero 29 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (1 min. 23 segs.)

FRAGME\'TS RÉUNIS AU COURS DES ANS -Número 30 de los 30 FILMS BREFS / 30 FILMES BREVES- (4 mins. 20 segs.)

1985 VITRIOL -Serie AUTOBIOGRAPHIE / AUTOBIOGRAFÍA- (17 mins.)

GÉRARD COURAl'\T FIL\IE "CINÉ IATON" (2 mins. 30 segs.)

MIO! -Compuesto de ocho capítulos- (45 mins.)

POMME DE CAZALS

BOLOGNA TURRITA

AU i\'OUVEAU FORUM

ÉTRETAT, UN JOUR DE FÉVRIER (2 mins. 30 segs.)

PRIlvlA NEVE (7 mins.)

GABRIEL (5 mins.)

1985-86 LA TOUR EIFFEL. OLIVIER (8 mins.)

1985-87 TRANCHES / REBANADAS - En tres partes .separables"- (25 mins.)

CH[{JES DE TRA.NCHES (6 mins.)

1986 ESQUJSSE D'UN PORTRAIT (7 mins.)

VOIR \IIENNE (17 mins.)

ROBILLARD ANDRÉ. \EDJAR -IICHEL-GAEL LIT PESSOA-GAEL Á SAIJ\T-DE'11S-KADER, GAEL (40 mins.)

CINQ FILMS D'AOÜ -Cinco capítulos- (13 mins.)

1987 BERNARDO MONTET AU MOULIN DE LA POJNTE-BERNARDO MONTET AU MARCHÉ SAJNT-GERMAIN-BERNARDO MONTET Á ÉTRETAT (16 mins.)

PAS DE CIEL (28 mins.)

VLOOF L'AIGRE1TE (20 mins.)

VLOOF L'AJGRE1'E-PAJ:-,DE SJ:4.:Œ (4 mins.)

EFFEUILLER L'ACANTHE (10 mins.)

AU PRJNTEMPS / EN PRIMAVERA (45 mins.)

"LE PRINTEMPS". RÉPÉTITION / IA PRIMAVERA (4 mins.)

CRÉATION DU "PRINTEMPS"-CHEVAUX (INTRODUCTION) (1 min. 30 segs.)

JUSTE UNE PROMENADE (10 mins.)

1987-88 PROMENADES (21 mins)

1988 "LE PRii\'TE IPS".JNTRODUCTION (4 mins)

CHEVAUX (3 mins. 30 segs.)
SOL Y SOMBRA (26 mins.)
CLIP CLAP JAZZ
Á MONTPELLIER
L'ENTERREMENT DE JORJS IVENS (40 mins.)
AVEC MICHEL NEDJAR Á COLOGNE (6 mins.)
LE DÉJEUNER-LE CA;ïOTJER-DE L'ÉTOJLE AU LOUVRE (60 mins.)
MÉTRO BARBÉSROCHECHOU ART DERNIÉRE RENCOi\'TRE-AUX CATACOMBES-RÉVEJLLON (30 mins.)
LE 12 OCTOBRE 1988 (JO mins.)

1989
SOLEIL D'AUTOMNE / SOL DE OTOÑO (14 mins.)
VERSAILLES (60 mins.)
PARIS JUILLET 89 (60 mins.)
MICHEL i\'EDJAR q2 Ai\'S-Á CHARTRES-i\'OVEMBRE (20 mins.)
LE DRAPEAU DE L'ÉTOILE-FEUILLES-Á ORLÉANS (22 mins.)

1990
LE LIVRE BRÜLÉ (40 mins.)
POUR "CONCERTINO" (JO mins.)
CRÉATION DE "CONCERTINO" (29 mins.)
CONCERTINO (45 mins.)
UNE PARTIE DE CAJ\'IPAGNE (30 mins)
JOURS DE FÉVRIER-SOIRÉE KUBELKA-TRAVAUX (3 mins.)
VITA (3 mins.)
LE VOYAGE AU MEXIQUE / EL VIAJE A MÉXICO (29 mins.)

1991
AUDITION (10 mins.)
AVEC BERNARDO (45 mins.)
DÉJEUNEUR SUR L'HERBE

1992
LA GUERRE-LA TETÉE-LE FEU (18 mins.)
TAURIDE A 1 (105 mins.)
TAURIDE A 2 (100 mins.)
TAURIDE A 3 (75 mins.)
TAURIDE B. CHATEAUVALLON 1 (120 mins.)
TAURIDE B. CHATEAUVALLON 2 (120 mins.)
TAURIDE (35 mins.)
TAURIDE. Al'\GERS 1 (200 mins.)
TAURIDE, ANGERS 2 (300 mins)

Bibliografía

TEl-TOS DE TEO IIERNÁXDEZ

"Le corps écran·, en Ci11é1ll11 différe111, Núm. 18-20. Paris, 19-s.
·Troh gounes de mezcal dans une coupe de champagne·. en Scmrcb. W,m. 2. Paris. 1983.
'Al'ant el aprés le dernier samedí d'al'ril'. en Scratcb. úm. 3, Pari,. 1983.
·rrois gounes de mezcal dans une coupe de champagne, en C1111trills Flll111otes. Wun. 6-16, Melhourne. <x1ubre de 19,l-l.
·1a Fut1e en Épyp1e· (guión), en Albatroz. Paris. abril de 1991.
l-! ci11é1ll11 de Téo Hem1111dez. Collection cinéma1ographique du)!11\(-e Nt11,onal d'An !looerne. Cen1re Georges Pompidou. Pari,, mayo de 199,.
Téo Hem1111dez. Trois go1111es de 1llezc11/ d1111s u11e coupe de cba1llpt1g11e. Centre George, Pompidou. Pari>, 199-.

E TRE\'ISTAS CON TEO IIER. Á.',DEZ ISELECCIÓl-J

llassan, Raphael: en Canal. 'ñünt. 33, Paris. W9.
Courant, Gérard. y Joseph Morder: en Rétrospecr;,. Téo Hen11111dez. Cinem:uhé<;ue FrJncaise, Pari,. no, iembre.<Jiciembre de 19-9,
Missolz, Jeróme de, y :--;cole Desehaumes: en Cinéma différelll. ;,-ú,n. 18-20. Pari1. 19-8.
!londaire, S1éphane: en Hdi11111, RTH 99Rock. 1\úm. l. Paris, 1981.
Sudre, Alain-Alcide: en l'isuel-Ril'isla di i11for11111zio11eci11e1ll11togr11fimAño 11. úm. '. Roma. 198.l.

BIBLIO-HE)IEROGRAFÍA SOBRE TEO HER:-<Á:--DEZ [SELECCIÓ:iJ

Ba san. Raphael: ·Espace, -s. Cinéma en marge·. en ÚI Pehte Qui11za111e. 'iúm. 2i. Pari1. 19-s.
- : ·cinéma différent: l:smemlda de Téo Hernandez'. en lt1 Pellle Qui11z11i11e. ;iúm. r . Pari,, 19-8.
- : ·en grand méconnu: le cinéma personnel fran01is', en Ci11é1llActio11. número e,pecü1l ·cinénns da10111-garde. expérimenwl el miliiani'. M,m. 10-11, Paris. 1979.
- : •en cineas1e exemplaire: Téo llernandez·, en lt1 Rm,e du ci11éma, :iúm. 3,-, Paris, 1980.
Camblor-Macherel, Xóchiil: ·Journal de Téo Hernandez". enjean-Michel llouhours: Lejefilllllé. Centre George, Pompidou. Pari,. 199\.
Chevalier. Denis: ·Téo llernandez'. en L'Armateur. ,úm. ;, Paris. 1993.
Couranl, Gémd: 'Fesiil'al d'Hyére1·. en Ci11éma 77, Mm. 228. Pari1. W7.
- : 'le cinéma expérimental e,1 un cinéma poliiique·. en f.cra11 -s. CinémAction l. 'iúm. fuer, de serie. Paris. 19-s.
- : "Pone de la Suisse: \'il'a Hernande,·. en Cinéma -9. :iúm. 2i\. Pari,. 199.
Cyprien, Michel: ·Treme ans de cinéma maudii'. en G1ii Pile/. 'iúm. -l. Paris. 1982.
Kermabon, Jacques: 'les fascinant:, cérémonials de Téo Hernande,·, en 11! .lf11g11zi11e, ;<úm. 98, Parb. mar,o-abril de 199-.
Klonaris. Maria, y Ka1erina Thomadaki: 7kb11ologies et i11111gi11aires. An cinéma. an vidéo, an ordina1eur, CNC Di\'oir. Pari,. 1990.
- : .\lutatio11s de /i11111ge. As1ani, Paris. 199<.
Morder. Joseph: ·Pour une é1hique du Super s·, en Ci11é1ll11 80, \ú,n. 26,. Pari1. 1980.
Koguez. Dominique: ·rne école du corps;·, en Politique 1/e/xlo. ,úm. 28-. Paris. 19-7_
- : t1oge du ci11é111ae.rpénme11111/.Cen1re Gc'Orge; Pompidou. Pari. ¡9-9,
- : ·le cinéma au1reme111·. en .Nante,111111. :iúm. 5. Paris. ¡9-9.

- : *Trente mlS de cméma e.,¡:i!nmemal eII Fr,ma,.* Arcef. Pam. 1981 *TieL11'a11m th c11ema spen111t•11tal6rwu:est•* (191().H()). Il Gergo Inqui<.10. Gcnora. 1953
- : "Téo llemandcz". en Jcan-Loup P.1wk Dlc110f1111111redll cwema. I.Jrou,se, Pan,. 198<,. 1991. 199i
- : ·PonrJll du nn<"Nc en ieunc 1xc1mre. Lc,cmplc de Téo Hcmandd· en R.1mmd llellour Ci11ema ,1 p,.•wflm•. AppnK·h, . Coliarm Puf. Pan,. 1990.
- ·fü:, llemandez". en Jean-)lirhd llouhou" l 'Art d·1mo111mel11. Colk,1,on rménu1ographique du """"' \,llional dAn ,llodeme. Cemrc Geol)(c, Pompidou. Pan,. 199'

Ph,lippon. ,\;11n ·Quelquc, qut'\lion, au nnema e,pcnmem,11·. en Cabwr, c/ll cwéma. \úm }ll. Pan,. 1%1

Sudrc. Al.lin-Alridc: "Téo llern.mda". en Rene Prédal: 900 Wll•hf<>fm11¡ms dl111J1111rdh•ri. Edi1ion, du Cerf Tdemnti. Pan,. 1918

Cuadernos de la Cineteca Nacional *I* Nueva Época

Premio de Diseño Gráfico Quórum 1998

Sección Libros

QUORUM

Lourdes Ladrón de Guevara

CONSEJO NACIONAL PARA
LA CULTURA Y LAS ARTES

RAFAEL TOVAR Y DE TERESA
Presidente

MOISÉS ROSAS SILVA
Secretmio Wrnico A

,IIARÍA CRISfüA GARCÍA CEPEDA
Secretmia Técnica B

CINETECA NACIONAL

ALEJA\'DRO PEUYO RANGEL
Director General

GERARDO BELLIDO GONZÁLEZ
Director de Dif11sió11

GERARDO SALCEDO ROMERO
Subdirector de Progm11111ció11
y Dif11sió11

\'ERÓNICA HERNÁ:-;DEZ REYNA
Subdirectora de Pro111ció11Sacio1111I

LUCERO GARZÓN POLANCO
Jefa del Depmta111e11to
de Progm11111ció11

DORA ,IIORENO \lRIZrELA
Jefa del Dep111a111e11to
de P11blicacio11es

Teo Henumde: Tres g<>las de m?:cal el11111a copa de champmia. número 11 de los Cuadernos de LI Cinl1eGi :Xacional l'n u "\utrJ Epoc.J. ;e tfmm1nó de ,mpnimr el IS de abril de 1991.1 con un 11iq:tk ;oesjt"mpbrl'S. En la impn>ción se m11tió papd coucht' mlh: de 100 gramos r tll ta com ición se emplc:uon 11po Garamond Conder x'C. Lntt'r GOlhik y Folio.

Diseño de la colección
LOURDES LADRÔN DE GUEVARA

Editor
DANIEL GONZËLEZ DUEÑAS

Traducción del francés
XÔCHITL CAMBLOR-MACHEREL
DANIEL GONZËLEZ DUEÑAS
con la colaboración de
JUAN JACOBO VILALTA

Iconografía: Centre Georges Pompidou
Portada: *Trois gouttes de mezca/ dans une coupe de champagne*
Foto: Bertrand Prévost